Patricia Jäggi

IM RAUSCHEN DER SCHWEIZER ALPEN

Eine auditive Ethnographie zu Klang und Kulturpolitik des internationalen Radios



[transcript] Musik und Klangkultur

Patricia Jäggi
Im Rauschen der Schweizer Alpen

Musik und Klangkultur | Band 46

»Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,
kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;
das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,
nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen
wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.
Seltsam, die Wünsche nicht weiterzuwünschen. Seltsam,
alles, was sich bezog, so lose im Raume
flattern zu sehen.«
Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien

Für meinen Vater Marcel Jäggi.

Patricia Jäggi ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Luzern – Musik. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich Sound Studies, Sound Art und Alltagsklänge. Sie promovierte an der Universität Basel in Kulturanthropologie und war 2016 Research Fellow an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie ist auch an der Schnittstelle zur musealen Vermittlung von Forschung tätig. So war sie Teil des Kuratorenteams der Klangkunst-Ausstellung »Radiophonic Spaces«, die im Tinguely Museum Basel, im Haus der Kulturen der Welt in Berlin und in der Bauhaus-Universität Weimar gezeigt wurde.

PATRICIA JÄGGI

Im Rauschen der Schweizer Alpen

Eine auditive Ethnographie zu Klang und Kulturpolitik des internationalen Radios

[transcript]

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

FNSNF
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de)
Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Feld © StAAG/RBA1-1-18556_1, Bibliothek und Archiv Aargau – Staatsarchiv, Ringier Bildarchiv
Lektorat und Korrektorat: Wolfgang Delseit, Köln
Satz: Julie Joliat
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5164-5
PDF-ISBN 978-3-8394-5164-9
https://doi.org/10.14361/9783839451649

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschaudownload*

Inhalt

1 Radio hören

Die vorliegende Arbeit untersucht Radiohören als eine politisch wie ästhetisch geprägte, spezifische Klang- und Hörwelt. Radio, auch Rundfunk oder Hörfunk genannt, muss empfangen und gehört werden, um seine Wirkung entfalten zu können. ›Radio‹ ist ein *auditives* Medium, eine Kultur der Klänge,[1] da das Visuelle dem Radio fehlt und sich dadurch beispielsweise vom Fernsehen oder einer Website sinnlich-ästhetisch unterscheidet. ›Im Rauschen der Schweizer Alpen‹ rückt das Radiohören über Landesgrenzen und damit über grosse Distanzen in den Fokus. Kurzwellenradio, auch internationales Radio oder Auslandsradio genannt, unterscheidet sich durch seine Internationalität, seine globale Ausstrahlung von nationalen oder lokalen Radiostationen. Es bewegt sich genauso wie heutige digitale Medien in einem transkulturellen, globalen Raum. Die Untersuchung folgt Radio und dessen ästhetisch-sinnlichen Implikationen vor dem Hintergrund seiner internationalen kulturpolitischen

---

1 In Anlehnung an ein breites Verständnis des Begriffs »Klang«, inkludiert Kultur der »Klänge«, nahe am englischsprachigen Begriff »Sound« operierend, folgend alles, was erklingen kann. Rolf Grossmann versteht Klang im Gegensatz zu Schall als »bereits eine auf die Wahrnehmung bezogene Eigenschaft akustischer Schwingungen« (Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft? In: Axel Volmar/Jens Schröter [Hg.]: Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 61–77, hier S. 63). Unter »Ton« wird, aus dem westeuropäischen kunstmusikalischen und musikwissenschaftlichen Diskurs stammend, ein spezfischer Musikton verstanden. Der Begriff »Ton« findet bei festen Komposita aber weiter Verwendung. So in »Tonband«, welches als tradierter Begriff bekannt ist und damit eine Umschreibung zu »Klangband« nicht sinnvoll erscheint, auch wenn »Tonband« wie der »Tonträger« »kaum mehr als eine romantische Erinnerung an die gesetzten Töne darstellt«. Grossmann verweist damit zu Recht darauf, dass seit der Phonografie, die eine Materialisierung des gesamten Schallereignisses ermöglicht hat, der Ton (im Rahmen des Tonsatzes) nur noch eine für die musikalische Gestaltung wichtige Eigenschaft unter anderen darstellt (ebd.: S. 67).

Bedeutung. Kurzwellenradio spielte im Kalten Krieg mit politisch aufgeladenen Sendungen eine wesentliche Rolle. Es gibt Historiker/-innen die davon ausgehen, dass der Westen den Kalten Krieg aufgrund des Radios gewonnen habe. Historiografien zu *international broadcasting* (siehe Kap. 3) verorten das Wirken von Kurzwellensendern im Kalten Krieg aufgrund politischer Propaganda und des Jammings – des Einsatzes von Störsendern – als Radiokrieg und Kulturkonflikt. Jüngere Untersuchungen vermögen hingegen auch aufzuzeigen, dass dieser Konflikt genauso auch zu Zonen der Annäherung geführt hat. Sie regen dazu an, dass zukünftige Untersuchungen von internationalem Radio viel eher die kulturverbindenden Aspekte dieser Verflechtungsgeschichten sowie die neuen Hörerlebnisse in den Blick rücken sollen als sich rein auf die offizielle, geopolitische Rolle dieser Sender und ihrer institutionellen Legitimationszwänge zu fokussieren.[2] Rückt man also weniger die politische Propaganda und das Jamming, sondern für einmal die verbindende Rolle von Kurzwellenradio in den Blick, lässt sich untersuchen, wie internationale Radiosender damaligen Hörer/-innen neue Hörerlebnisse ermöglichten. Der Schweizerische Kurzwellendienst (KWD) mit seinen Verbindungen zu zahlreichen Empfangsländern und seinen weltweiten Hörer/-innen eröffnete die Möglichkeit, den neuen Hörerlebnissen nachzuspüren. Internationale Sender wie der KWD boten neben den Newscasts neue Klangwelten mit unbekannter Musik oder produzierten akustisch aufwendig inszenierte Kulturprogramme. Der KWD thematisierte die Schweiz gerne und oft als »Land der Alpen«. Am Beispiel von alpinen Kultursendungen, die der verhältnismässig kleine Schweizer Sender zwischen 1950 und 1975 produzierte, soll einem dieser grenzübergreifenden Sendern exemplarisch gelauscht werden.

Radiohören als ein vielschichtiges wie vieldeutiges, multisensorisches wie affektives Erleben ermöglicht nicht nur neue Hörerfahrungen, sondern vermag neue Hör- und Empfindungsweisen, neue Bezüge zur Welt herzustellen. Immer wieder andere radiofone Klanglandschaften zu suchen, zu empfangen und zu hören erfordert, es ›neu‹ zu Hören, sich selbst als hörende Person ›anders‹ zu situieren. Klänge vermögen so Wahrnehmungs- und Empfindungsmuster zu beeinflussen. Ein theoretisches wie praktisches Verständnis für das Hören und die Techniken der Hörbarmachung bilden deshalb zentrale

2 Alexander Badenoch/Andreas Ficker/Christian Heinrich-Franke: Broadcasting and the Cold War: Some Preliminary Results. In: Dies. (Hg.): Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War. Baden-Baden 2013, S. 361–373.

Ankerpunkte vorliegender Untersuchung, die sich mit Radio als auditivem Akteur in zweifachem Sinne auseinandersetzt. Die beiden Ebenen, die Radio oder eben Rundfunk prägen, sind die kommunikative Seite der *Vermittlung* von ›Botschaften‹ sowie die operative Seite ihrer medientechnischen *Übermittlung*. Radio wird als komplexes Handlungsfeld klingender und hörender, menschlicher und nicht menschlicher Akteure verstanden: Die kulturpolitisch motivierte Vermittlung von kommunikativen Inhalten und die operative Übermittlung machen beide »diese spezifische Erfahrung, die das Hören [von Radio] bedeutet, in ihren vielfältigen Erscheinungsformen« aus.[3] Oder in Worten der beiden Radioanthropologen Lucas Bessire und Daniel Fisher: »[…] radio reappears as a vibrant, complex field of mediation whose durability and social power are inextricable from its technological plasticity, sensorial particularity, and always emergent character.«[4] Die sinnlichen und wahrnehmungsbezogenen Eigenheiten des Mediums Radio können als akustische Vermittlung von Informationen, Wissen oder Kultur beschrieben werden. Das Archiv des KWDs mit seinen Digitalisaten von erhaltenen Sendungen bot die Möglichkeit, damaliger internationaler ›Kulturvermittlung‹ auf die Spur zu kommen. Zum anderen soll ebenso die technische Seite von Radio beachtet werden: ›Technologische Plastizität‹ kann insofern verstanden werden, als die Medientechnik nicht nur eine funktionell-operative Rolle einnimmt. Die erhaltenen und digitalisierten Tonbänder widerspiegeln die Produktionsqualität. Doch, so zeigen es auch Hörerbriefe und -umfragen des KWDs, das Medium ist beim Kurzwellenhören selbst akustisch präsent. ›Schlechter‹ Empfang zeigt sich im technisch-operativen Rauschen, den Störgeräuschen. Der Präsenz und Bedeutung von Radio inhärentem Noise wird dabei über einen medienarchäologisch experimentellen Zugang nachgegangen. Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, das damalige auditive Erleben von Kurzwellenradio zu rekonstruieren, indem sie die damalige Hörwelt hörend reimaginiert und dabei auch das Hören am Apparat nachstellt. Die damals neuen Hörerlebnisse, die Kurzwellenradio seinen Hörer/-innen bot, sollen einmal von einer auditiven, dann von einer politischen und institutionellen Seite her untersucht werden. Dabei wird nicht wie in bisherigen Publikationen zu *International*

---

3 Sabine Sanio: Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Mit den Ohren denken 4 (2010), S. 3.

4 Lucas Bessire/Daniel Fisher: The Anthropology of Radio Fields. In: Annual Review of Anthropology 42 (2013), S. 363–378, hier S. 364.

Broadcasting schwerpunktmässig historiografisch,[5] sondern viel eher sinnesethnografisch und medienarchäologisch vorgegangen.[6] Damalige akustisch-auditive Kulturpolitik wird aus der Warte einer auch methodisch genutzten alltäglichen Ästhetik des Radiohörens untersucht. Die Hörsituation, wie sie damalige Hörer/-innen erlebt haben mögen, werden über das Hören von Sendungsdigitalisaten des Archivs des KWDs sowie durch das Radiohören an historischen Empfängern nachgestellt, dokumentiert und analysiert. Auch für die forschende Person bedeutet Neues zu hören, auch neu zu hören.

Radiohören wird im Folgenden über das Hören erforscht. Da historische Klangforschungen sich primär auf schriftliche und nicht auf akustische Quellen beziehen sowie Ansätze aus der Radioanalyse sich bislang primär auf ein produktionsbezogenes Verhältnis von Wort, Musik und Verpackungselementen abstützen, sind in Anlehnung an sinnesethnografische und experimentbezogene Ansätze neue Werkzeuge entwickelt worden. In Kapitel 2 wird, ausgehend von den ›Écoutes‹, bekannter unter dem englischen Begriff *listening modes*, von Pierre Schaeffer und Michel Chion vorerst ein Ansatz mit fünf Hörmodi skizziert. Hörmodi zeigen sich nicht nur für Musiker/-innen, sondern auch für das auf das Hören bezogene Forschen als Möglichkeit der Sensibilisierung. Sie eröffnen Möglichkeiten unterschiedlicher auditiver ›Perspektivierung‹ oder Positionierung, von der aus ausgewählte Klänge gehört und die Erlebnisse verbalisiert werden können. Über auditiv-experimentelle Tools und Settings wird eigenes und fremdes auditives Erleben zur Basis vorliegender Untersuchung. Das Hörerleben von Radio wird anhand des Hörens digitalisierter Dokumente aus dem Tonarchiv des KWDs sowie am Apparat nachempfunden, nachgestellt und erfasst.

Die vorliegende Publikation entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Sinergia-Projekts *Broadcasting Swissness – Musikalische Praktiken, institutionelle Kontexte und Rezeption von »Volksmusik«. Zur klingenden Konstruktion von Swissness im Radio.*[7] Sie ist eine inhaltlich überarbeitete Version der am Institut für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel entstandenen Dissertation

5 Siehe dazu Kap. 3.

6 Siehe dazu Kap. 2.

7 Projektlaufzeit des Projekts vom 1. Dezember 2012 bis 30. November 2015 mit einem einjährigen Folgeprojekt, das thematisch über die Sammlung Dür hinausgreift und bis zum 30. November 2016 dauerte.

The Noisiness of the Alps/Alpenrauschen international. Das Auslandsradio der Schweiz zwischen auditiver Kulturvermittlung (1950–1975) und der Störanfälligkeit eines globalen Mediums.

2 Auditive Ethnografie: Hören als Methode

In Archiven wird selektiv archiviert. Das besonders in einem Radioarchiv, das als Produktionsarchiv primär auf Aktualität und nicht auf Langzeitaufbewahrung ausgerichtet ist. So sind Tonarchive wie dasjenige eines Radiosenders selektive Speicher von Klängen. Um neben schriftlichen Zeugnissen über die damals gesendeten Radioklänge auch die Klänge selbst in die Forschung mit einzubeziehen, skizziert vorliegendes Kapitel einen theoretisch abgestützten, an der eigenen Forschungspraxis im Archiv und über das Archiv hinaus erprobten Ansatz, wie das Hören als sinnlich-epistemologisches Werkzeug eingesetzt werden kann.

Ausgehend von den Soundscape-Forschenden, die als Mitinitiator/-innen des heute breit gefächerten interdisziplinären Felds der Sound Studies oder Klangforschungen gesehen werden können, wird im ersten Unterkapitel der Frage nach der Bedeutsamkeit von Klängen nachgegangen. Haben Klänge *per se* Bedeutung? Wie werden allfällige Bedeutungen hergestellt? Schriftliche Zeugnisse über Klänge sind eine Möglichkeit, kulturelle, politische oder philosophische Bedeutungsaufladungen von spezifischen Klängen zu eruieren. Wie können aber über die Klänge selbst, über das Hören, deren allfällige Bedeutungen erforscht werden?

Hörmodi beschreiben unterschiedliche Hörtechniken oder Hörweisen. Sie ermöglichen auditive Perspektivierungen oder Positionierungen. In Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ›Hör-Systematiken‹ von philosophisch wie anthropologisch arbeitenden Theoretikern sowie auf Basis eigener Forschungserfahrung mit den Hörmodi wird ein System mit fünf Hörweisen vorgeschlagen, die sich auf den Hörmodi abstützt, wie sie die beiden Komponisten Pierre Schaeffer und Michel Chion entwickelt haben.

Die in Unterkapitel 3 skizzierten Hörexperimente und Werkzeuge haben zum Ziel, auditive Eindrücke zu erfassen und deren Verbalisierung zu unterstützen. Das Wahrnehmungsprotokoll zielt darauf ab, über das eigene

Hörerleben und einen experimentellen Zugang zu dessen Verschriftlichung die ›Lebendigkeit‹ des Tonmaterials einzufangen. Das kollektive Hörexperiment möchte, wie es in der Benennung bereits anklingt, Hörerlebnisse anderer Personen ›erfassen‹. Dazu wurden beim gemeinsamen Hören strukturierte wie offene Fragebogen genutzt. In den Experimenten sollen über ein- und mehrfache ›Hörungen‹ sowie über den Wechsel zwischen den einzelnen Hörmodi und mittels Erfassungswerkzeugen gehörte Klänge systematisch auditiv erforscht werden. Deren konkrete Anwendung findet sich in den beiden Untersuchungskapiteln 4 und 5 detailliert abgebildet.

2.1 Klangbedeutungen

Der mit Raymond Murray Schafer, dem bekanntesten der Klangforschungspioniere, arbeitende Barry Truax schrieb 1977 in der Einleitung zu seinem *Handbook for Acoustic Ecology*:

> The nature of the soundscape is that it joins the outer physical reality to the inner mental processes of understanding it; in fact it is the relationship between the two. No system that accounts for the former while ignoring the latter can be said to be adequate for soundscape analysis, and yet none of those responsible for the sonic engineering of society act on that insight.[1]

Truax und Schafer haben sich über das World Soundscape Project als erste systematisch und gleichzeitig zeitkritisch mit der *Soundscape*, der akustischen Umgebung oder *acoustic ecology* des Menschen und deren Veränderungen auseinandergesetzt.[2] Der durch sie geprägte Begriff »Soundscape« ist ein Schachtelwort, in welchem Klang oder Schall (*sound*) mit Landschaft (*landscape*) verbunden wird. »Soundscape« bezieht sich aber nicht nur auf ein Verständnis von Klang als einer ortsspezifischen, den hörenden Menschen umgebenden akustischen Hülle, die sich über die Zeit, von der Vormoderne

---

1 Barry Truax: Introduction to the First Edition. In: Ders. (Hg.): Handbook for Acoustic Ecology. Burnaby 1977.

2 Siehe das World-Soundscape-Projekt, auf Basis dessen Raymond M. Schafer verschiedene Ordnungsansätze der akustischen Umwelt vorgeschlagen hat. Vgl. Raymond M. Schafer: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World [1977]. Rochester 1994, S. 133–150; ders.: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Neu übersetzte, durchgesehene und ergänzte deutsche Ausgabe. Mainz 2010, S. 226–250.

bis heute, aber auch im Tages-, Wochen- oder Jahresrhythmus verändert. Im Zitat erwähnt Truax nicht nur die physisch erfahrbare wie (beschränkt) physikalisch messbare äussere Klangumwelt. Er betont, dass ein Interesse an dieser Umwelt, der Soundscape des Menschen, immer auch einen mentalen Prozess des Verstehens, der Herstellung von Bedeutung mit beinhaltet. Als Zugang zur *Soundscape* empfiehlt er den Leser/-innen des Handbuchs:

> A general word of caution to the reader: do not try to use this volume until you have started to listen. Nothing will make sense until you have begun to discover what sound is all about by the only means that is truly valid – listening and thinking about what you have heard. If you try to read about sound first, you will probably get lost in the jungle of terminology and forget your ears.[3]

In *The Tuning of the World* hat Schafer über das eigene Hören Kategoriensysteme für die Erfassung der Vielfältigkeit der alltäglichen Klangumgebung entwickelt. Dabei bespricht er zentrale wahrnehmbare Eigenschaften von Klängen: Sie haben verschiedene Lautstärken und Tonhöhen. Sie sind durch ihre Ausbreitungsart zeitlich und räumlich begrenzt, also ephemer.[4] Unsere Umgebung ist von einer Kontinuität von Klängen geprägt, sogar Momente vermeintlicher Stille sind nicht ganz still: Etwas ist immer hörbar, und sei es das Rauschen des eigenen Blutes, das gehört wird.[5] Die Präsenz von Klängen in Form von unterschiedlich hohen Rauschanteilen (aus subjektiver Perspektive teils auch als Lärm oder Störschall wahrgenommen) hat zu einer grundlegenden Unterscheidung geführt, mit der die *Soundscape Studies* in Verbindung gebracht werden: der qualitativen Unterscheidung von Hi-Fi und Lo-Fi. Hi-Fi steht für ›High Fidelity‹. In einer Hi-Fi-Soundscape stechen einzelne Klangereignisse klar hervor und können deutlich wahrgenommen und von anderen Klängen unterschieden werden. Bei Lo-Fi – ›Low Fidelity‹ – hingegen gibt es viele Hintergrundgeräusche, die als eine Art konstanter Geräuschteppich

---

3 Truax 1977.

4 Siehe dazu Schafer 1994, S. 123–160, und 2000, S. 211–266.

5 Siehe dazu auch Jochen Bonz: Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens. Wiesbaden 2015, S. 28.

die Deutlichkeit der hörbaren Klänge maskieren.[6] Für Schafer sind rurale Gebiete tendenziell mehr Hi-Fi als die Stadt, die Nacht mehr als der Tag und alte Zeiten mehr als die Gegenwart. Diese ist nach Schafer geprägt von einem konstanten, meist durch Maschinen hervorgerufenen Lärm.[7] Bei ihrem Verständnis von Lärm geht es nicht nur um die zu hohe Lautstärke, sondern auch um den Effekt des Lo-Fi. Schafer macht in seinen Studien anhand der Soundscapes verschiedener Dörfer und Städte im *World Soundscape Project* die Problematik der zunehmenden Lo-Fi-isierung der Welt deutlich und zeichnet damit eine Art akustische Verfallsgeschichte. Soundscape hat dabei auch einen gewissen aufklärerischen Impetus, so Gregg Wagstaff. Ihre Beobachtungen, Tonaufnahmen und Lärmpegelmessungen sollten auch gesellschaftspolitische Wirkung haben. Soundscape hat somit einen Bezug zum aufkommenden Umweltaktivismus der 1970er Jahre.[8] Der Historiker Daniel Morat sieht Schafer kritisch, weil er, Truax und weitere Soundscape-Forschende zu einer romantischen Idealisierung der vormodernen Hi-Fi-Soundscape tendieren würden. Damit, so Morat, werde die Lo-Fi-Soundscape der industriellen Moderne, die vom Summen und Rauschen technischer Apparaturen geprägt ist, im vornherein als ›Lärm‹ verstanden und sei als Degeneration betrachtet worden.[9]

6 Schafers Differenzierung von Hi-Fi und Lo-Fi ist ebenfalls für Kurzwellenradio ausschlaggebend, dessen störanfälliger Empfang letztlich eine durch technisches Rauschen gestörte Lo-Fi-Qualität bedeutet, welche bei der Anhörung der Hi-Fi-Qualität der Digitalisate aus dem Archiv mitgedacht werden muss. Auf das Thema Störgeräusche und Noise wird in Kap. 5 vertiefend eingegangen; vgl. Schafer 2010, S. 434 und 437.

7 Ebd., S. 91–161.

8 »Soundscape Studies, and its (albeit rather loose) philosophy of ›Acoustic Ecology‹, has always had a tributary of environmental activism. This underlying activism sets it apart from a simple observation and collection of sonic ›otherness‹. Besides the observation, sound recordings and noise level measurements, there is a crucial driving force within such projects which seek both practical and legislative means of change towards a healthier and better functioning sound environment; from raising individual awareness, to noise legislation, to acoustic design.« (Gregg Wagstaff: Towards a Social Ecological Soundscape. In: Helmi Järviluoma/Ders. [Hg.]: Soundscape Studies and Methods. Turku 2002, S. 115–132, hier S. 130)

9 Daniel Morat: Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft. In: Mit den Ohren denken 4 (2010), S. 5.

Klanghistoriker wie Morat erachten diese gesellschaftlich-politische Einordnung als zu eindimensional und skizzieren einen historisch ausgerichteten Ansatz, der an der gesellschaftlichen Bedeutung von Klängen ansetzt. Die historisch ausgerichteten ›Sound Studies‹ und ›Soundscape Studies‹ rücken in ihren Klanghistoriografien die vielschichtige, gesellschaftliche und politische Bedeutung von Klängen in spezifischen historischen Situationen in den Fokus. Dabei wird eine Rekonstruktion historischer Klangwelten in Abgrenzung zu den Soundscape-Forschungen, die grundsätzlich mit eigenen auditiven ›Beobachtungen‹, Lautstärkemessungen und Soundscape-Aufnahmen arbeiten, über schriftliche Quellen unternommen.[10] Ein prominentes Beispiel für historische Klangforschung ist Mark M. Smiths Untersuchung der klanglichen Differenzen und eines gegenseitigen akustischen ›Otherings‹ zwischen Nord- und Südstaatlern im 19. Jahrhundert. Smith geht dabei von Klangsystemen als Bedeutungsträgern aus, die in ihren historischen Kontexten eingebettet von Gesellschaft, Politik und Kultur geformt werden.[11] Klang soll nach dem Klangforscher Jonathan Sterne als »an artifact of the messy and political human sphere« gesehen und untersucht werden.[12] Sich auf Sterne abstützend, schreibt Morat, dass es bei Klang- oder allgemeiner Wahrnehmungsgeschichtsschreibung deshalb nicht darum gehe, herauszufinden, wie etwas geklungen, gerochen oder geschmeckt hat, sondern es darum gehe, zu rekonstruieren, in welchen Bedeutungszusammenhängen ein Klang, ein Geruch oder ein Geschmack für die damaligen Menschen stand.[13]

Klanghistoriografen haben anders als die erwähnten Soundscape-Forschenden kein phänomenologisches Interesse an den Klängen an sich, sondern erforschen das, was sich um die Klänge herum kulturell, politisch oder sozial geformt hat. Einen Begriff aus der Datensprache entlehnend, sollen die ›Metadaten‹ näher untersucht werden. Ein Beispiel für eine Klangforschung, für die im Gegensatz zu Smiths Untersuchung Klangaufzeichnungen vorhanden gewesen wären, ist die Studie der Technikhistorikerin Karin Bijsterveld

10 Ebd., S. 4.

11 Mark M. Smith: Listening to Nineteenth-Century America. Chapel Hill 2001, S. 7 und 266)

12 Jonathan Sterne: The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham 2003, S. 13.

13 Morat 2010, S. 4.

zu mechanischen Lauten und Lärmproblematiken im 20. Jahrhundert.[14] Sie geht in ihrer Studie den kulturellen Bedeutungen von Maschinengeräuschen als gesellschaftspolitisches Problem nach, ohne allfällige Klangquellen beizuziehen. Thematisch schliesst das Buch mit der Frage nach industriellem Lärm an Truax und Schafer an, doch im Gegensatz zu deren ›*Acoustic Ecology*‹ spielen qualitative Aspekte, die über das Anhören von Klängen erhoben werden könnten, keine Rolle.

Als Vertreter einer nicht auf akustischen, sondern primär auf Schriftquellen basierenden Klanggeschichtsschreibung vertritt Morat die Ansicht, dass die *Soundscape Studies* um Schafer und Truax zu sehr auf die Klänge fokussiert und den gesellschaftlichen Kontext zu wenig einbezogen hätten. Nicht nur den historischen Klangforschenden geht es primär um die Bedeutungs(zu)ordnungen, die sich um bestimmte Klänge herum untersuchen lassen. Die Medienwissenschaftler Axel Volmar und Jens Schröter gehen in ihren einleitenden Worten zum Sammelbande *Auditive Medienkulturen – Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung* davon aus, dass Klänge in Netzwerken von Menschen und Technik analog zu anderen Zeichensystemen kulturell konstruiert seien.[15] Klänge und ihre ideologischen Verstrickungen seien analog zu Schriftstücken oder Bildern zu untersuchen. In Anlehnung an Theorien visueller Kultur stellt sich aus ihrer Sicht für die auditive Kultur genauso die Frage, wie diese »unser Handeln, unser Selbstverständnis und unsere Vorstellungen prägen«.[16] So soll eine auditive Medienkultur die soziale Konstruktion akustischer Erfahrung in den Blick rücken, ohne dass dabei den Klangphänomenen und der auditiven Wahrnehmung besondere Aufmerksamkeit

14 Karin Bijsterveld: Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. Cambridge 2008.

15 Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013.

16 Axel Volmar/Jens Schröter: Einleitung. Auditive Medienkulturen. In: Dies. (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 9–34, hier S. 20.

geschenkt werden soll.[17] Akustische Medientechniken sind nach Volmar und Schröter letztlich im Rahmen »ideologischer Programme« zu verorten, die in die auditiven Praktiken und Technologien eingeschrieben sind.[18] Dabei birgt eine solche direkte Anlehnung an die Erfahrungen der Visual Studies, wie sie Volmar und Schröter vorschlagen, gewisse Gefahren. Der Anthropologe Tim Ingold problematisiert in *Against Soundscape* die Anlehnung der Sound Studies an die Visual Culture Studies. Denn die visuelle Kultur habe sich weniger mit dem Sehen als mit Bildern und Bildtechnologien auseinandergesetzt. Dabei werde die sensorische Dimension, also das Sehen, gewissermassen auf das Bild oder die Bildtechnologien übertragen, ohne das Sehen als visuelles Erleben und dessen Abhängigkeit von Licht zu reflektieren. Dabei möchte er diesen Fehler für eine auditive Kultur nicht wiederholen: »Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of *experience* – that is of immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves. […] To put it another way, sound is simply another way of saying ›I can hear‹.«[19] Die ungemütliche ontologische Frage, was Sound und was das Hören überhaupt ist, ist nach Ingold demnach noch immer oder immer wieder erneut zu stellen. In den Positionen, die Morat, Bijsterveld, Volmar und Schröter vertreten, findet sich die Bedeutung der Klänge in den vorhandenen, meist schriftlich fixierten, gesellschaftlichen »Ideologien« über die entsprechenden Klänge abgebildet. Deshalb wird eine Auseinandersetzung mit Klang als Phänomen und die Dimension der auditiven Wahrnehmung auch methodisch nicht adressiert. Angesteckt von Ingolds Neugier an der immersiven Kraft der Klänge und damit am sinnlichen Erleben, wird folgend über eine auditiv-ethnografische Ausrichtung historische ›Sound Studies‹ angegangen.

Der Unterschied zwischen einer ›ideologischen‹ und einer ›auditiven‹ Ausrichtung von Sound Studies soll an einem Beispiel kurz skizziert werden: Volmar und Schröter erwähnen den Wecker als strukturierendes Element des

---

17 Ebd., S. 10: »Dabei geht es – im Unterschied zu dem, was die Rede von ›Sound Studies‹ zumindest nahelegt – nicht einfach nur um Klangphänomene oder deren Wahrnehmung, sondern um Kollektive, die sich wesentlich durch den Umgang mit Klang und Klanggestaltung auszeichnen, d. h. um Klänge im jeweiligen Kontext historisch und lokal spezifischer Praktiken in Netzwerken aus Personen, Zeichen und Technologien: eben um auditive Medienkulturen.«

18 Ebd. S. 21.

19 Tim Ingold: Against Soundscape. In: Angus Carlyle (Hg.): Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris 2007, S. 10–13, hier S. 11.

Tagesrhythmus des Menschen. Dieser sei ein Mittel seiner »disziplinatorischen Zurichtung« als Arbeitnehmer.[20] Würde man sich von auditiv-ethnografischer Seite an diesen Gegenstand annähern, würde man sich über die Klänge an die Frage annähern, was Weckklänge bedeuten. Dazu könnte ich als auditiv-ethnografisch forschende Person mich selbst oder andere beobachten und danach befragen, welche Klänge sie als Weckklänge wählen. Klingen die Wecktöne freundlich, ermunternd, antreibend oder gar aggressiv? Die Klänge könnte ich mir mit involvierten Personen auch anhören und beschreiben lassen. Gefragt werden könnte auch, an welchen Wochentagen überhaupt ein Wecker gestellt wird oder wie oft der Wecker an einem Morgen auf ›snooze‹ gestellt wird, bis jemand tatsächlich aufsteht. Vielleicht weckt sich jemand mit einem aktuellen Lieblingssong. Und eine andere Person startet gerne über die freundliche Moderator/-innenstimme aus dem Radiowecker in den Tag. Auch wenn jemand jeweils am Freitag Morgen lieber liegen bleiben würde, anstatt zur Arbeit zu fahren, geht es der Person bei der Gestaltung ihres Aufweckens je nachdem dennoch um ein Wohlfühlen, um einen angenehmen Start in den Tag. Von da ausgehend, könnten sich Antworten abzeichnen, die vielleicht und auch nicht ausschliesslich auf das Ergebnis hindeuten können, dass Wecker und Disziplin zusammengehören. Vielleicht zeigt sich auch, dass Weckklänge und Wohlbefinden das beste Paar darstellen.

Wenn Klänge in historischen Studien nicht als gleichwertiges Quellenmaterial einbezogen werden, kann das auch bedeuten, dass wesentliche Sicht- respektive Hörweisen kein oder zu wenig Gewicht erhalten. Die archivierten schriftlichen Dokumente des KWDs beispielsweise vermögen fundiert Auskunft über die kultur- und institutionspolitischen Ziele und Legitimationen des Senders zu geben. Die Hörerbriefe verdeutlichen die Faszination für die Schweiz, Empfangsschwierigkeiten oder Programmverbesserungswünsche der Hörerschaft. Die erhaltenen Sendungen stellen damit das Quellenmaterial dar, welches in Archiven, die aus gedruckten und geschriebenen Dokumenten bestehen, nicht adäquat repräsentiert aufgefunden werden kann.

Den grösseren Teil der vorliegenden Untersuchung, die das auditive Erleben von Kurzwellenradio auditiv-experimentell rekonstruieren möchte, bezieht sich auf klingendes Archivmaterial des Schweizer Auslandradios. Über Hörexperimente wurden diese archivierten Klänge des Schweizer

---

20 Volmar/Schröter 2013, S. 20.

Radios sozusagen wiederbelebt. Über die erhalten gebliebenen Klänge aus dem KWD-Archiv, so zeigte sich im Verlauf deren Untersuchung, kann dem damaligen Hörerleben aber dennoch nur teilweise nachgespürt werden. Das KWD-Tonarchiv ist ein Produktionsarchiv und enthält als solches die damals hergestellten und zur Übermittlung gebrachten Tonbänder und Schallplatten. Klänge, die Aufschluss geben würden über die Empfangsqualität der Hörerschaft in Übersee, enthält es deshalb verständlicherweise nicht. Um das Hörerleben einer Hörerin oder eines Hörers von damals als Ganzes zu rekonstruieren, wurde ergänzend zu den Sendungen das Hörerleben an historischen Radioempfängern nachgestellt. Der Einbezug des Klangerlebens oder auditiven Wahrnehmens in die Erforschung von Klängen heisst dabei letztlich, dass eine Erforschung von Klängen mit Klängen in ihrer ganzen Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit versucht werden soll.

Vieldeutigkeit und Irritation im Klangerleben

Das Erforschen von Klängen, so zeigt es Klangforscherin Sabine Sanio in ihrer Theorie einer auditiven Kultur auf, ist kein einfaches Unterfangen. Die Unschärfe des auditiven und jeglichen sinnlichen Erlebens macht es zu einem vieldeutigen Verstehensprozess:

> Im Bereich des Klanglichen wirft der Perspektivwechsel von der Gestaltung zur Erfahrung des Klanglichen eine Reihe grundsätzlicher Fragen auf. So erweist sich etwa die Beschreibung alltäglicher akustischer Phänomene bei genauerer Betrachtung als erheblich schwieriger, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Um komplexe Phänomene wie eine Soundscape, also die ›Tonspur‹ einer Stadt, eine der typischen Themen in der auditiven Kultur, zu untersuchen, benötigt man neben traditionellen Beschreibungsansätzen aus Akustik, Psychoakustik und Wahrnehmungspsychologie auch solche der Sozialwissenschaften und Kulturgeschichte, der Architektur und der Stadtplanung.[21]

Sanio ruft in ihrem Artikel eine ganze Bandbreite an Fächern zur Hilfe, die sich dem Problem der Klangwahrnehmung komplexer akustischer Situationen wie einer Stadt annähern sollen könnten. Wie sie sich eine Untersuchung konkret vorstellt, die akustische, psychologische, kulturwissenschaftliche und weitere Ansätze verbindet, führt sie leider nicht weiter aus. Das Erfassen des

21 Sanio 2010, S. 3.

Hörerlebens zeigt sich als komplexe Herausforderung, da sie die forschende Person nicht nur mit der Flüchtigkeit, sondern auch mit der Unschärfe erlebter Klänge und deren schwierigen Beschreibbarkeit konfrontiert.

Einem gewissen Selbstverständnis, welches Klängen *per se* gesellschaftliche Bedeutungen zuschreibt, setzt der Kulturanthropologe Jochen Bonz eine grundlegende Deutungsoffenheit des Klanglichen gegenüber.

> Gegen dieses Immer-schon-bedeutet-Sein, das die Klänge in der Wahrnehmung des Subjekts besitzen, muss die Klang-Kulturforschung anarbeiten; mit dem Mittel der Befremdung, der Reflexion der eigenen Wahrnehmung und mit dem Interesse an den Wahrnehmungen, die andere Personen von den Klängen haben.[22]

Auf Basis seiner Re-Readings und Re-Listenings der *Soundscape*-Forschungen hegt Bonz einen grundsätzlichen Zweifel an einem vorherrschenden indexikalischen Verständnis von Klang.[23] Dabei bezieht er sich auf Schafers Kritik an der Technifizierung des Klanglichen und dessen Begriffsschöpfung »Schizophonie«. Durch die rasanten technischen Entwicklungen und Verbesserungen nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es einfacher möglich, Klänge durch Aufnahme, Speicherung und Übertragung von ihren Ursprungsquellen zu trennen und somit separiert abzuspielen. Mit »Schizophonie« meint Schafer eine (unnatürliche und krankhafte) Trennung von Klang und Klangquelle:

> Originally all sounds were originals. They occurred at one time in one place only. Sounds were then indissolubly tied to the mechanisms that produced them. […] Since the invention of electroacoustical equipment for the transmission and storage of sound, any sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged on tape or record for the generations of the future. We have split the sound from the maker of the sound. Sounds have been torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence.[24]

Diese Trennung der Klänge von ihren Quellen hat für Schafer letztlich zu einer entfremdeten Wahrnehmung von Klängen beigetragen, was nicht nur von Bonz, sondern auch von anderen Klangforschenden kritisiert wird. Schafer habe dadurch einen Dualismus zwischen der Idee natürlicher und damit originaler oder authentischer Klänge *versus* künstlicher und technisch veränderter

---

22 Bonz 2015, S. 14.

23 Ebd., S. 29.

24 Schafer 1994, S. 90.

Klangaufnahmen hergestellt, so Sterne.[25] Aber die Problematik reicht nach Bonz weiter. Hinter der Begriffsschöpfung »Schizophonie« verberge sich ein semiologisches, nämlich indexikalisches Verständnis von Klang. Schafer und das Soundscape-Konzept gingen aus seiner Sicht davon aus, dass ein Klang immer auf eine Klangquelle *verweise*, genauso wie ein Wort sich nach Ferdinand de Saussure auf ein Objekt beziehe. Anhand des von Schafer geschaffenen Begriffs »Schizophonie« lässt sich nach Bonz ein dem Soundscape-Ansatz zugrundeliegendes indexikalisches Verständnis von Klang aufzeigen. Auf die Arbitrarität sprachlicher Zeichen hinweisend, stellt er infrage, ob Klänge tatsächlich auf ihre Urheber *verweisen* würden, da sie sich aus physikalischen Gesetzen ableiten lassen und eben genau nicht zufällig gewählt sind im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen.[26] Deshalb läuft aus seiner Sicht ein semiologischer Ansatz einer Klangforschung Gefahr, Dingen *a priori* Bedeutungen zuzuschreiben. Er möchte dabei das Irritationspotenzial von Klängen als Ausgangspunkt einer wahrnehmungsbezogenen Auseinandersetzung mit Klängen nutzen und dem »Niederschlag« des Gehörten im Subjekt Aufmerksamkeit schenken.

Das Befremden lässt sich anhand der Diskussionen in der ethnografischen Forschung sowie in der Geschichts- und Kunstphilosophie umreissen. So machte der Sozialanthropologe James Clifford in seiner Einleitung zum 1986 erschienenen Sammelband *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* darauf aufmerksam, dass Ethnografie das Gewöhnliche fremd und das Exotische alltäglich erscheinen lassen solle. Ethnografie wird dabei als Erfindung, nicht als tatsächliche Repräsentation von Kultur(en) gesehen.[27] Die Befremdung wird zu einem Mittel, über welches in der sinnlichen Immersion oder Verflechtung eine gewisse produktive Distanz, gleichermassen ein spezifischer ›Blick‹ auf das Untersuchte geworfen werden kann – in Worten Walter Benjamins kann man dieses Befremden auch als

25 Sterne argumentiert, dass erst durch den Prozess der Aufnahme und Speicherung von Klängen, durch deren Reproduktion diese von Schafer verstandene Trennung möglich wurde. Sterne stellt Schafers Argumentation auch diesbezüglich infrage, als die Klangreproduktionstechnologien des 19. Jahrhunderts den Klang nicht von der Quelle, sondern viel eher vom Hören her gedacht hätten (Sterne 2003, S. 219).

26 Bonz 2015, S. 29.

27 James Clifford: Introduction. Partial Truths. In: Ders./George E. Marcus (Hg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography [1986]. Berkeley 2010, S. 1–26, hier S. 2.

ein »Gegen-den-Strich-Bürsten« bezeichnen.[28] Benjamin möchte ein Befremden für die Dokumentation und Erforschung von historischen Gegebenheiten nutzen, ein Befremden, welches sich auch gegen bereits etablierte historische Vorstellungen und Meinungen stellt und diese auch aus einer gegenläufigen Perspektive betrachten lassen soll.[29] Die *Writing Culture*-Debatte bezieht sich nicht auf Benjamin, dafür aber auf das verwandte Konzept der ›Ostranenie‹ der russischen Formalisten.[30] Der russische Philosoph und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin beschreibt dieses Konzept der Verfremdung wie folgt:

> Die sogenannte ›Verfremdung‹ bei den Formalisten ist im Grunde nichts anderes als die methodisch nicht ganz klar ausgedrückte Funktion der Isolation, die in den meisten Fällen unzutreffend auf das Material bezogen wird: verfremdet wird das Wort durch die Zerstörung seiner gewohnten semantischen Reihe; bisweilen wird die Verfremdung auch auf den Gegenstand bezogen, freilich wird sie dann in grober Weise psychologisch verstanden: als das Herausheben des Gegenstandes aus seiner gewohnten Rezeption. In Wirklichkeit ist die Isolation jedoch das Herausheben des Gegenstandes, des Wertes und des Ereignisses aus der notwendigen gnoseologischen [epistemologischen] und ethischen Reihe.[31]

Bachtin bezieht sich hier auf den Formalisten Viktor Šklovskij und seine Schrift *Kunst als Verfahren* von 1916.[32] In seiner Theatertheorie, die auch an Brechts Verfremdungseffekt erinnert,[33] stellt Šklovskij ein Konzept in den Mittelpunkt, in welchem der Rezipient aus seinen Rezeptionsgewohnheiten

---

28 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. Abhandlungen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt am Main 1991, S. 693–704, hier S. 697.

29 Benjamin 1991, S. 696 f.

30 Arnold Krupat: Ethnocriticism. Ethnography, History, Literature. Berkeley 1992, S. 53 f.

31 Michail M. Bachtin: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Rainer Grübel (Hg.): Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main 1979, S. 95–153, hier S. 143.

32 Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969, S. 3–35 (Original: Iskusstvo kak priem. In: Sborniki po teorii peticeskogo jazyka. Bd. 2. Petrograd 1916).

33 Hans Egon Holthusen: Dramaturgie der Verfremdung. In: Aloysius van Kesteren/ Herta Schmid: Moderne Dramentheorie. Kronberg 1975, S. 143–166.

herausgerissen werden soll und dadurch die Dinge durch die Art und Weise der Darstellung neu sehen (und hören) lernt. Bachtin deutet Šklovskijs Verfremdung als ein Verfahren der Isolation. Man könnte es auch mit dem Effekt des Mikroskopierens vergleichen, wodurch ein Gegenstand, ein Wert oder Ereignis für sich alleine betrachtet werden kann. Dabei wird der Gegenstand, der Wert oder das Ereignis aus einer gewohnten Rezeption herausgelöst und dadurch verfremdet oder gegen den Strich gelesen. Dieses aus einem künstlerischen Diskurs stammende Verfahren wird durch die *Writing Culture*-Diskussionen in eine Theorie ethnografischer Forschung eingeführt und beispielsweise von Arnold Krupat in *Ethnocritcism. Ethnography, History, Literature* von 1992 weitergedacht. Die Verfremdung stellt nach Krupat ein wichtiges Denkkonzept für eine zukünftige ethnografische genauso wie für eine historische Forschung dar, die sich über das Befremden mit dem Eigenen und dem Fremden auseinandersetzt.[34] Auch die *Grounded Theory* schliesst Verfremdung in ihre Theoriebildung mit ein. Präkonzepte der forschenden Person sollen durch »Entselbstverständlichung«, ein Anzweifeln des Gewohnten bewusst gemacht und im Forschungsprozess flexibel gehandhabt werden.[35]

Bonz beschreibt auf Basis der Erfahrungen seiner *Soundscape*-Hörungen, dass die zu untersuchenden Klangobjekte bereits durch ihre auditive Präsenz befremdend wirken können. Je nach Situation müssen sie zuerst in eine befremdende Distanz gerückt werden. Das Befremden wird bei Bonz als Technik verstanden, durch die sich eine zusätzliche oder andersartige Position entwickeln lässt, die je nachdem konventionellen Les- und Hörarten widerspricht.[36] Das Konzept der Befremdung eröffnet die Position, dass durch das eigene Hören von Zeitdokumenten eine vergangene Zeit ›anders‹, als sie bisher rezipiert worden ist, wahrgenommen werden kann und soll. Dieses Potenzial auditiver Befremdung möchte vorliegende Untersuchung nutzen.

Die schwierig artikulierbare Welt des Klanglichen wird bei Soundscape-Untersuchungen nicht nur verbal, sondern ebenso klanglich zu erfassen versucht. Nach Bonz wird über den Zusammenschnitt, die Anreihung von Ausschnitten aus Feldaufnahmen stets versucht, eine gewisse Ordnung aus Fragmenten wiederzugeben. Bei seinem Versuch, über eigenes Hören diese

---

34 Krupat 1992, S. 53 f.

35 Franz Breuer: Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden 2009, S. 27 f.

36 Bonz 2015, S. 13 f.

Ordnungen zu rekonstruieren, habe sich ihm gezeigt, dass sich die wahrgenommenen Klänge stets einer Benennbarkeit entzögen.[37] Bonz führt mit Bezug auf die psychoanalytischen Studien von Jacques Lacan vor, wie eine Beschäftigung mit Klängen stets über einen kognitiven Bereich und eine menschliche Ratio hinausgreift. Für eine Forschungspraxis mit Klängen bedeutet das nach Bonz deshalb:

> Klang [ist] mit der Wahrnehmung von etwas verbunden, das in einer gegebenen Situation vorliegt, anwesend ist, sich jedoch der Einordnung, dem Verständnis, entzieht. Die Möglichkeiten, die sich einer Kulturanthropologie des Klangs eröffnen, haben meines Erachtens von dieser Eigentümlichkeit auszugehen. Das kann beispielsweise heissen, die Eigenschaften des Klanglichen als Forschungshaltung zu übernehmen und unvoreingenommen danach zu fragen, was in spezifischen kulturellen Situationen anwesend ist. Es kann auch heissen, dem Niederschlag nachzugehen, den klangliche Wahrnehmungen im Subjekt des Hörens bilden.[38]

Auf Basis eigener Beschreibungen unmittelbarer Hörerlebnisse, die in der Monografie teilweise mit abgedruckt sind, demonstriert Bonz einen offenen Ansatz, bei dem danach gefragt wird, was im Moment *anwesend* ist und was *wahrgenommen* wird. Nur durch Offenohrigkeit, so betont er, kann dem »Niederschlag«, dem inneren Nachhall des Gehörten im Subjekt nachgegangen werden.

Sein feldforschendes Vorgehen nennt Bonz »interpretative Klangtranskription«. Vor Ort wird notiert, was im Zeitverlauf gehört wird. Bonz beschreibt die akustischen Eindrücke während eines Fussballspiels in einer Gaststätte (Ausschnitt):

> 05:07 Werbung mit dem ehemaligen und legendären WerderStürmer Ailton für Kaffee. Die Jungs lachen: »Das gibt keinen Sinn.« »Das grosse Sky-Gewinnspiel …« Die Bedienung bringt die bestellten Sachen und ist nicht sicher, wer sie bekommt. Ich sage, dass ich sie bestellt habe und bezahle.
>
> 06:32 Im Hintergrund: Ein Fernsehinterview mit Cacau, dem verletzten Stürmer des VfB. Deutlicher ist das Stimmenwirrwarr aus dem Raum zu hören. Kinder. Eine Frau sagt ›hallo‹. Ein kleines Kind sagt auch ›hallo‹. Der langsam sprechende

---

37 Ebd., S. 17.

38 Ebd, S. 4.

> Cacau. Ein Kind ruft nach seiner Mutter. Immer Klangteppich Stimmengewirr, das freundlich wirkt. Also, nicht hektisch, sondern summend.[39]

In dieser Art und Weise dokumentiert Bonz den ganzen TV-Fussballabend in einer Bremer Kneipe. Vom »Niederschlag« des Gehörten, von dem er andernorts spricht, kann ich in den Notizen aber kaum etwas vernehmen. Nach meiner Lesart wird die innere Resonanz hier nicht thematisiert. Stört ihn die Lautstärke? Hat das Kind eine unangenehme Stimme? Oder erinnert es an das eigene Kind? Es kommt, obwohl Bonz die Subjektivität als zentrales Element der Ethnografie hervorhebt,[40] kaum Persönliches vor. Die Notizen vermitteln mir aufgrund der Beschränkung auf kausale oder semantische Hörweisen einen sachlich-objektiven Eindruck der erlebten Klangumgebung. Mit kausalem und semantischem Hören wird auf Pierre Schaeffer und Michel Chions Konzept des Hörmodus vorgegriffen, worauf nächstes Kapitel näher eingeht. Die beiden Komponisten definieren drei Hörmodi (hier auch Hörweisen genannt), die eine spezifische Perspektivierung auf gehörte Klänge darlegen. Bonz praktiziert über das Transkribieren von gehörten Sprachinhalten ein semantisches Hören: Er kennt den Code der deutschen Sprache und gibt das Dekodierte in seinen Feldnotizen wieder. Im Erkennen von Klangquellen wie der Stimme eines Kindes oder derjenigen von Cacau wird kausales Hören praktiziert. Neben Menschenstimmen werden keine anderen Klangquellen oder -vorgänge wie beispielsweise das Quietschen eines Hockers oder das zischend-gurgelnde Geräusch von Bier, das vom Zapfhahn ins Glas fliesst, erwähnt. Es kommen in den Feldnotizen nur Menschen vor, die Laute äussern, was mir einen stark anthropozentrischen Fokus vermittelt, der einer Hörhierarchie geschuldet sein kann: Chion spricht von einem Voco- oder Verbozentrismus, welcher der menschlichen Stimme das Primat der Aufmerksamkeit gewährt. Wenn irgendwo jemand spricht, insbesondere wenn wir die Sprache verstehen, dann zieht dies unsere Aufmerksamkeit auf sich.[41] Während des Fokussierens auf menschliche Stimmen werden andere Klänge ausgeblendet. Aufgrund dessen, dass Bonz nicht explizit auf auditive Konditionierungen eingeht, gehe ich davon aus, dass dieses selektive Hören, wie es sich in Bonz' »interpretativer Klangtranskription« abbildet, wenig

---

39 Ebd., S. 124.

40 Ebd., S. 137.

41 Michel Chion: Audio-Vision. Sound on Screen. New York 1994, S. 6.

bewusst geschehen ist.[42] Um von diesem ›default mode‹ eines konditionierten alltäglichen Hörens auf ein weiteres perzeptives Spektrum und ein sinnliches Befremden zu kommen, benötigt es eine Veränderung der Hörgewohnheiten und damit eine punktuelle Aushebelung der Wahrnehmungsfilter.

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty beschreibt in seiner 1945 erschienenen Abhandlung *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*[43], dass jegliches sinnliches Wahrnehmen feste, kulturell geformte Gewohnheiten annimmt. Auf der Ebene der ›reinen‹ (physiologisch bedingten) Wahrnehmung gibt es nach Merleau-Ponty keine Objekte, sondern wir befinden uns in der Welt.[44] Der Wahrnehmungsprozess wird als gewohnheitsmässige Projektionsleistung auf eine Welt verstanden. Diese Leistung nennt Merleau-Ponty Objektivierung: Unsere Wahrnehmung erschöpft sich in ›kulturellen‹ Objekten, wobei diese Objekte nicht mehr ›reine‹ Wahrnehmung, sondern Produkte eines reflexiven Denkprozesses sind. Dieser Prozess findet im Bewusstsein statt, und zwar in der Form, dass sich dieses Bewusstsein in eine physische Welt projiziert: Das menschliche Bewusstsein ist Empfänger sinnlicher Eindrücke, es operiert dabei auf einer physiologischen Ebene, in einem Körper, der sich in der Welt bewegt. Dazu kommt eine abstrakte Ebene, in welcher das Bewusstsein sich in eine kulturelle Welt projiziert, wobei es dabei feste Gewohnheiten ausbildet. Aus einer sinnlichen Wahrnehmung gehen im Bewusstsein ›kulturelle Objekte‹ hervor, die über antrainierte Wahrnehmungsfilter entstehen. Die Information, die in uns hineinfliesst oder die wir uns einspeisen, wird nicht nur über die biologischen Fähigkeiten unserer körperlichen Sinne, sondern auch durch kulturell anerzogene Wahrnehmungsmuster gefiltert. Merleau-Pontys sinnlich-körperliche Konstitution eines ›In-der-Welt-Seins‹ funktioniert somit nicht vollkommen frei, sondern über die gewohnheitsmässigen Abläufe im Körper und im abstrahierenden

---

42 Bonz 2015, S. 172–174.

43 Maurice Merleau-Ponty: Phenomenology of Perception. Übersetzt von Colin Smith. New York 1962; ders.: Phänomenologie der Wahrnehmung. Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Bd 7. Nachdruck der Ausgabe München 1966. Berlin West 1974.

44 Ponty 1962, zitiert nach Thomas J. Csordas: Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: Ethos 18 (1990), S. 5–47, hier S. 9; Sarah Pink: Doing Sensory Ethnography. Los Angeles 2009, S. 26.

Bewusstsein.[45] Aus der Wahrnehmung gehen im Bewusstsein ›kulturelle Objekte‹ hervor, die über antrainierte Wahrnehmungsfilter entstehen und damit keinesfalls frei sind. Kultur widerspiegelt sich somit in den Wahrnehmungsmustern, wie es Thomas J. Csordas näher ausführt. Auf Merleau-Ponty aufbauend, geht der Sinnesanthropologe davon aus, dass, wenn sich unsere Wahrnehmung in »Objekten« erschöpft, der »Moment der Transzendenz« das Ziel einer »phänomenologischen Anthropologie der Wahrnehmung« darstelle.[46] Der ›Moment der Transzendenz‹ beschreibt also diejenige Bruchstelle des Bewusstseins, in welcher die Wahrnehmung zu erfassen beginnt und sich inmitten der Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit der sinnlichen Erlebnisse ›durch Kultur‹ herausbilde und herausgebildet werde.[47] Kultur wird bei Csordas zu einer Ordnungsinstanz der von Merleau-Ponty definierten reinen Wahrnehmung, die noch keine ›Objekte‹ kennt. Durch sogenannte Wahrnehmungsmuster entstehen im Moment der Transzendenz ›kulturelle Objekte‹, die nach Csordas untersucht werden können und sollen. Dabei soll mit einbezogen werden, dass die Wahrnehmungsfilter, die kulturellen Wahrnehmungsmuster dabei über die Wahrnehmungserfahrungen heraus gebildet werden und sich im Verlauf des Lebens eines Menschen immerzu verändern.

Das selektive Hören, das man am Beispiel von Bonz' Transkription beobachten kann, stellt ein illustratives Beispiel von kulturell antrainiertem Wahrnehmungsfilter dar. Durch die Verwendung binauraler Mikrofone, die man sich als Hörknöpfe in beide Ohren stecken kann, könnte man sich die Beschränkungen der eigenen Wahrnehmungsfilter einfach bewusst machen: Mikrofone selektionieren beim Hören nicht. Die Schallimpulse, die auf die Membrane treffen, werden weitergeleitet und aufgezeichnet. Würde man Bonz' Transkription mit einer aufgenommenen Klangspur vergleichen, würde auffallen, dass neben den Stimmen vor Ort und im TV auch Objekte in der Bar Laute produzieren oder dass die Akustik der Gaststätte spezifische

45 Merleau-Ponty 1974: 278 f.: »Ich nehme wahr mit meinem Leib, mit meinen Sinnen, wobei mein Leib und meine Sinne nichts anderes sind als eben dieses habituelle Wissen von der Welt, diese implizierte oder sedimentierte Wissenschaft. […] Derjenige, der wahrnimmt, ist nicht vor sich ausgebreitet, wie ein Bewusstsein es sein soll, er hat seine geschichtliche Dichtigkeit, übernimmt eine Wahrnehmungstradition und sieht sich konfrontiert mit einer Gegenwart.«

46 Csordas 1990, S. 9.

47 Ebd.

klangliche Effekte und räumliche Eindrücke produziert. Von der Klangspur der Objekte abgesehen, fehlt in der Transkription ebenfalls die Spur des Niederschlags des Gehörten im Subjekt, die innere Resonanz. Was hat das Erlebnis vor Ort, so auch das über das Hören Erfahrene, in ihm bewirkt? War es von Emotionen, Erinnerungen oder Zukunftsgedanken begleitet? Im folgenden Kapitel wird eine Systematik von Hörmodi hergeleitet, die diesem Umstand Rechnung tragen soll. Das Denken und Erleben in Hörmodi stellt eine Möglichkeit dar, Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen sowie Klangobjekte nach einer Systematik zu untersuchen.

2.2 Fünf ›Listening Modes‹

In unserem Alltag hören wir oft unaufmerksam, das heisst, wir hören nicht bewusst hin oder lauschen konzentriert, sondern das Hören geschieht nebenbei.[48] Im Englischen gibt es dafür die sprachliche Unterscheidung zwischen *hearing* und *listening*, im Französischen zwischen *entendre* und *écouter* (der Begriff *ouïr* bezeichnet nach Chion das auditive Wahrnehmen als solches).[49] In der deutschen Sprache ist ›Hören‹ sprachlich weniger klar ausdifferenziert definiert. *Listening* und *écouter* würden am ehesten als Zuhören, Hinhören oder Lauschen übersetzt. *Hearing* und *entendre* als Hören übersetzt, beschreibt mehr ein zufälliges Hören und die Fähigkeit, überhaupt zu hören und ein weniger aufmerksames oder bewusst gemachtes Hörwahrnehmen. Die Unterscheidung von einem aufmerksamen und einem mehr zufälligen Hören erscheint in der deutschen Sprache weniger deutlich getrennt zu sein als in der englischen oder französischen Sprache, die jeweils separate Begriffe dafür haben. Soundscape-Forschende wie Truax, Schafer oder Hildegard Westerkamp untersuchten über ›Soundwalks‹ Klangräume und die persönliche Beziehung zwischen Hören und Umwelt. Möglichst ohne zu sprechen wird auf kollektiven Soundwalks den vorhandenen Klängen gelauscht: dem Vorbeirasen von Autos, dem Plätschern eines Brunnens oder den melodiösen Vogelstimmen aus einem Baum. Soundwalks sind eine Methode des *ear-cleanings* und des Überwindens kultureller Konditionierung. Man versucht die vorhandenen Filter, das im Alltag praktizierte selektive Hören für ein ganzheitliches

48 Peter Szendy: Listen: A History of Our Ears. New York 2008. 119 ff.

49 Michel Chion: Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris 1983, S. 25 f.

Wahrnehmen der einen umgebenden Umwelt zu öffnen.[50] Die Komponistin und Akkordeonistin Pauline Oliveros hat mit Gleichgesinnten diese auch meditative Technik als *deep listening* weiterentwickelt und patentieren lassen.[51]

Eine andere Methode, die neue Wahrnehmungsweisen ermöglichen kann, sind die bereits erwähnten ›Listening Modes‹. Dabei wird beim Hören gegenüber den Klängen ein spezifischer Fokus gewählt, eine spezifische innere Haltung eingenommen. Ein System von drei ›Listening Modes‹ entwickelte Michel Chion in Anlehnung an seinen älteren Komponistenkollegen Pierre Schaeffer weiter. In *Audio-Vision. Sound on Screen* beschreibt Chion drei ›Listening Modes‹: das semantische, das kausale und das reduzierte Hören, die er auch für die Analyse von Musik und weiteren Klängen im Film einsetzt.[52] Hintergrund für diese Einteilung bildet die durch Tonaufnahme- und Tonabspielgeräte geschaffene Möglichkeit des wiederholten Hörens desselben Klangs. Durch das mehrfache Hören können unterschiedliche Hörweisen erst praktiziert werden.

Für die vorliegende Auseinandersetzung mit Archiv- und Äthersounds wurde ein eigenes System mit fünf Hörmodi entwickelt und genutzt. Zu den drei Hörweisen von Chion und Schaeffer kommen das strukturelle sowie das assoziierende Hören dazu. Den Begriff des strukturellen Hörens ist von Theodor Adorno geprägt, welcher verschiedene Hörertypen von abendländischer Kunstmusik definierte. Heute sprechen auch Musikanthropologen von einem strukturellen Hören und verstehen es etwas erweitert.[53] Das kausale, seman-

50 Schafer 1994, S. 208 f., und 2010, S. 340–342; Hildegard Westerkamp: What's in a Soundwalk? Video der Präsentation am SonicActsXIII 2010 (online unter https://vimeo.com/12479152); Ian Reyes: Mediating a Soundwalk: An Exercise in Claire-audience. In: International Journal of Listening 26 (2012), H. 2, S. 98–101.

51 Pauline Oliveros: Deep Listening: a Composer's Sound Practice. New York u. a. 2005.

52 Chion 1994, S. 25–34. Da beim Film ähnlich wie in der ›Musique concrète‹, in der Schaeffer und seine Zeitgenossen mit Aufnahmen alltagsweltlicher Klänge arbeiteten, ebenfalls die Klangursachen (oft) nicht sichtbar sind, beschäftigen sich beide Komponisten mit dem Hören von mediatisierten, von aufgenommenen Klängen. Mitunter deshalb werden die ›Listening Modes‹ auch für Forschungen in Klangarchiven interessant.

53 Victor A. Stoichita/Bernd Brabec de Mori: Postures of Listening. An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective. In: Terrain Online. Anthropologie & sciences humaines vom 18. Dezember 2017.

tische, reduzierte und strukturelle Hören lehnen sich, wie folgend näher ausgeführt wird, an bestehende Diskussionen an. Mit dem fünften Hörmodus, dem assoziierenden Hören, wird ein Modus ergänzt, welcher dem inneren Nachhall des Gehörten einen eigenen Raum geben soll.

Alle der folgenden fünf Hörmodi beschreiben ein aufmerksames auditives Wahrnehmen, also ein *Zuhören*, *listening* oder *écouter*. Folgend sind diese fünf Hörmodi kurz zusammenfassend beschrieben. In den Unterkapiteln werden sie näher ausgeführt.

1. *Kausales Hören*: ist das Rekonstruieren von Klangursachen, so von Objekten und Klanggeschehen.
2. *Semantisches Hören*: bezeichnet das Entschlüsseln von Sprachen und akustischen Codes (z. B. Morsecodes) (»verstehen«).
3. *Strukturelles Hören*: beschreibt das Erkennen von einfachen und komplexen Strukturen und Mustern in Klangabfolgen.
4. *Reduziertes Hören*: die Aufmerksamkeit wird auf die Beschaffenheit, die Materialität der im Moment erfahrbaren Klänge selbst gelenkt.
5. *Assoziierendes Hören*: umfasst auditive und multisensorische Vorstellungswelten, Erinnerungen und Gefühle, die beim Hören anklingen können. Dimension des auditiven Imaginierens.

Kausales Hören

Das kausale Hören[54] ist nach Chion das am meisten praktizierte Hören. Im kausalen Hören wird versucht, die Klangursache oder Klangquelle zu eruieren. Wenn diese sichtbar ist, ist der Klang oft ergänzend – als Beispiel nennt Chion einen Behälter, den jemand anschlägt. Der Klang des Behälters verrät uns, wie voll oder leer dieser ist. Wenn die Klangursache nicht sichtbar ist, wird dieses kausale Hören zu einer Angelegenheit persönlicher Hörerfahrungen und zur Prognostik. Das auditive Wissen über Klänge ist ausschlaggebend, um Klangquellen deuten zu können. Chion unterscheidet beim kausalen Hören das Hören auf eine exakte Quelle und auf Kategorien von Quellen. Ein Beispiel für eine exakte Quelle ist das Erkennen einer menschlichen Stimme, die einer spezifischen Person zugeordnet werden kann. Die menschliche Stimme stellt dabei aber eine Ausnahme dar. Bellt ein Hund, können wir

54 Chion 1994, S. 25–28.

dieses Bellen oft nicht einem individuellen Hund zuordnen, sondern nur der Kategorie Hund. Wir hören oft nach Kategorien und suchen damit nach einer generellen Ursache eines Klangs und nicht nach einer individuellen. Es kann auch sein, dass die Klangquelle nicht kategorisiert werden kann, hingegen aber der Vorgang, der gehört wird. Beispiel dafür ist das Kratzen eines Gegenstands auf einer Oberfläche, denn hier wird das kausale Hören zum Hören nach Indizien, nach Vorgängen, ohne dass die Quellen an sich eruiert werden können. Im kausalen Hören werden die Hörenden oft mit komplexen Klängen konfrontiert, die sehr viele Ursachen haben können. Das kausale Hören ist somit nicht nur das meist genutzte, sondern auch das am einfachsten beeinflussbare und täuschbare der drei Hörweisen, die Chion näher umschreibt.

Semantisches Hören

Semantisches Hören[55] bezieht sich auf Kodes oder Sprachen, über die Bedeutungen transportiert werden, die entschlüsselt werden können. Die gesprochene Sprache ist nach Chion das wichtigste Beispiel für semantisches Hören, dazu kommen aber auch Morsekodes oder andere akustisch entzifferbare Kodes. Diese Hörart ist extrem komplex und basiert auf der Kenntnis des entsprechenden Kodes. Sehr wichtig beim semantischen Hören ist, dass es differenziell funktioniert: Ein Phonem, die kleinste Einheit der gesprochenen Sprache, wird nur in einem komplexen Zusammenhang mit anderen Phonemen verständlich. Beim semantischen Hören werden Unterschiede in der Aussprache und im Klang oft ignoriert, sozusagen überhört, um der Bedeutung folgen zu können.

Selbstverständlich hören wir oft semantisch und kausal zugleich: So hören wir gleichzeitig, *was* jemand sagt und *wie* es jemand sagt. Die beiden Ebenen spielen zusammen, können aber auch getrennt gehört werden. Bei der Transkription von Gesprochenem wird beispielsweise explizit nur semantisch gehört und das kausale Hören spielt meist eine untergeordnete Rolle.

Strukturelles Hören

Strukturelles Hören ist wie das semantische Hören eine Abstraktionsleistung. Ein Beispiel für strukturelles Hören ist das Wiedererkennen einer Melodie, die auf zwei unterschiedlichen Instrumenten gespielt wird. (Das Erkennen

55 Ebd., S. 28.

der Instrumente in dieser Situation wäre kausales Hören.) Durch das Wiedererkennen von abstrakten klanglichen Mustern, die von Tonhöhen- und Rhythmusverläufen u. a. geprägt sind, wird die Melodie wiedererkannt. Es geht beim strukturellen Hören in Abgrenzung zu anderen konkreten Formen des akustischen Wiedererkennens (z. B. der Stimme meines Vaters [kausales Hören]) um das Lernen und Wiedererkennen von abstrakten, sich wiederholenden Mustern in Abfolgen von Klängen. Das strukturelle Hören wird folgend offener verstanden, als es bisherige Definitionsansätze anregen zu tun.

Theodor Adorno hat den bis heute musiktheoretisch wichtigen Begriff des strukturellen Hörens auf der Basis einer Typologie der Hörerschaft abendländischer klassischer Musik entwickelt. In seiner Musiksoziologie von 1962 teilt Adorno die Hörerschaft in Typen ein. An oberster Stelle findet sich der Experte. Nur der Kreis der Berufsmusiker gehört zu den Experten, die das adäquate Hören von abendländischer Kunstmusik gänzlich zu praktizieren vermögen: »Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören zu bezeichnen.«[56] Von einem strukturell Hörenden ist ein vertieftes Verständnis der Formteile und der Sinnzusammenhänge von Kompositionen gefordert. Ein guter Zuhörer, ein Bildungskonsument, ein emotionaler Hörer, ein Ressentimentshörer oder der Unterhaltungssucher sind zu diesem Hören nur ansatzweise oder gar nicht in der Lage und werden bei Adorno implizit desavouiert. Die US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Rose Rosengard Subotnik, die Adorno in den 1970er Jahren in den USA bekannt zu machen begann, beschreibt das strukturelle Hören als eine Praxis des technischen Trainings und ernsthafter Selbstdisziplin, welche sich aber je länger umso mehr auf das Sehen, das Analysieren von schriftlichen Partituren bezogen habe. Der gehörten Komposition an sich werde dabei eine untergeordnete, wenn nicht gar vernachlässigbare Rolle zugestanden. Es gehe somit beim strukturellen Hören letztlich um eine Abstraktionsleistung, die Komposition als lesbarer Text versteht, und nicht mehr um das auditive Wahrnehmen von gespielten Musikwerken.[57]

---

56 Theodor Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main 1962, S. 16.

57 Rose Rosengard Subotnik: Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society. Minneapolis 1996; Andrew Dell'Antonio: Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing. In: Ders. (Hg.): Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing. Berkeley 2004, S. 1–12, hier S. 3.

Die beiden Musikanthropologen Victor Stoichita und Bernd Brabec de Mori sehen das Sprachverstehen als Paradebeispiel des strukturellen Hörens.[58] Ihr Verständnis des strukturellen Hörens binden sie an die Idee der semantischen Einheiten aus dem linguistischen Strukturalismus fest. Die einzelnen semantischen Einheiten enthalten keine Bedeutung *per se*, sondern erhalten ihre Bedeutung aufgrund ihrer Gegenüberstellung – aufgrund des *oppositional values*. Sie rubrizieren auch Morsekodes, die nach meinem Verständnis unter semantisches Hören fallen, als Teil des strukturellen Hörens. Die semantische Dimension von Sprache verorte ich hier im semantischen Hören, auch wenn Syntax wie Semantik beim Sprachverständnis letztlich untrennbar sind. In Abgrenzung zu Stoichita und Brabec verorte ich also nur die syntaktische Dimension von Sprache im Bereich des strukturellen Hörens. Die Unterscheidung zwischen semantischem und strukturellem Hören in Bezug auf Sprache kann an folgendem Beispiel näher erläutert werden: Auch wenn man eine Sprache nicht versteht, vermag man im Idealfall aufgrund wahrgenommener Strukturen wie Intonation und Sprachmelodie, Sprachrhythmik und Lautstärke sowie die Sprechdauer der Personen Annahmen darüber treffen, ob es sich beim Gesagten um eine Begrüssung, eine Erklärung oder um eine Frage handelt. Dabei spielen auch andere Hörweisen eine Rolle, so das kausale Hören, über welches man eine Männer- von einer Kinderstimme unterscheiden sowie Annahmen darüber treffen kann, ob es nach Streit oder ob es liebevoll klingt.

In Abgrenzung zum musiktheoretischen Paradigma Adornos sowie einem strukturalistischen Verständnis des strukturellen Hörens bei Stoichita und Brabec de Mori gehe ich von der Alltäglichkeit akustischer Strukturen aus. Strukturelles Hören soll somit nicht auf den Rahmen einer Kennerschaft abendländischer Kunstmusik beschränkt bleiben, wie der von Adorno ausgehende Ansatz es proklamiert, oder von einem theoretisch-linguistischen Strukturalismus her definiert werden. Strukturelles Hören wird als das (Wieder-)Erkennen von akustischen Mustern, die von ihrem zeitlichen Verlauf mikro- wie auch makroperspektivisch angelegt sein können, verstanden, was ich an einem alltäglichen Beispiel, der Soundscape eines Regenwalds in Borneo, zeigen möchte: Die lautstarke Präsenz von Tieren in der Soundscape von Bario in den Kelabit Highlands ist mir von einer Reise 2012 bis heute besonders in Erinnerung geblieben. Die sich abwechselnden Stimmen waren

58 Stoichita/Brabec de Mori 2017.

in der Nacht nahezu so laut wie am Tag. Der Gastgeber im Longhouse, mit dem die Gäste unter einem Dach wohnten, erklärte uns bei einem Gespräch über die gehörten Laute, dass er nie eine Uhr brauche. Aufgrund der Tiere, die er höre, wisse er immer genau, welche Uhrzeit es sei. Er kennt nicht nur die feste Klangstruktur des Ortes, sondern sie hat sich gewissermassen auch in seinen Körper eingeschrieben. Denn als Fremde konnten wir nicht auf ein solches auditives Wissen, ein über die Sinne und den Körper angeeignetes Wissen, zurückgreifen. Durch wiederholtes Hören von alltäglich präsenten oder von aufgenommenen Klangabfolgen verinnerlichen wir deren abstrakte strukturelle Dimension. Muster von Klangabfolgen, seien sie mikroskopisch in einem Musikstück oder makroskopisch in einem Tages- oder Wochenverlauf eines Ortes, werden erlernt und wiedererkannt. Weil es sich dabei um abstrakte Muster handelt, die vom temporalen Verlauf von Klängen abhängen, wird die Dimension der Zeit beim strukturellen Hören im Vergleich zu den bisher beschriebenen Hörweisen als ein besonders wichtiges Charakteristikum gesehen. Strukturelles Hören kann im Extrem eine hochprofessionalisierte Form des »disziplinierten« Verständnisses westlicher Kunstmusik von Berufsmusiker/-innen und Musikexpert/-innen sein. Als eine alltägliche Praxis finden wir strukturelles Hörens aber auch im Hören von Klangumwelten, so auch in den zahlreichen mediatisierten Situationen des Klangerlebens. Oft ohne jemals eine Lernintention gehabt zu haben, kennen praktizierende Radiohörer/-innen die festen Strukturen von Tagesprogrammen mit Jingles, News, Moderationen und Musik. Sie kennen den Ablauf einer Reportage, eines Hörspiels oder einer News-Sendung. Beim Einschalten des Radios kann ich relativ rasch Vermutungen über die Art der Sendung anstellen sowie ob ich mich in einer Sendung am Anfang, in der Mitte, oder am Schluss befinde. Ich höre es heraus, weil mir die Struktur bekannt ist. Somit kommen Formen des strukturellen Hörens genauso bei einem Streichtrio für Geige, Bratsche und Violoncello, dem 24-h-Verlauf der Stimmen einer Regenwald-Soundscape oder beim Folgen einer Radiosendung zum Einsatz. Brabec de Mori und Stoichita gehen davon aus, dass alle hörenden Lebewesen, insbesondere Säugetiere, strukturelles Hörwissen besitzen.[59] Ein wie hier skizziertes breites Verständnis von strukturellem Hören rekurriert letztlich somit auf die sinnesbiologisch bedingte Fähigkeit von Lebewesen, sich im Alltag über das Hören

59 Stoichita/Brabec 2017, o. S.

und dank der Fähigkeit des Erkennens und Speicherns von sich wiederholenden Klangmustern zu orientieren.

Reduziertes Hören

Schaeffer gab dem Hören auf die Charaktereigenschaften eines Klangs den Namen reduziertes Hören.[60] Beim reduzierten Hören geht es um den Klang an sich, unabhängig von dessen Herkunft, Bedeutung oder struktureller Einbettung. Dabei unterscheidet sich das reduzierte Hören aber auch vom technisch aufzeichenbaren physikalischen Signal des Klangs – welches dabei, so Chion, nicht mehr klingend (*sonore*) ist. Der Klang soll als Klang gehört werden. Er soll in seiner momenthaften materiellen Präsenz und nicht als Vehikel für etwas anderes wahrgenommen werden, wie es beim semantischen oder kausalen Hören geschieht.[61] Die reduzierte Hörweise läuft dem alltäglichen Hören entgegen und ist damit ein Mittel der Überwindung von gewohnten Hörpraktiken:

> [L]'écoute réduite ne peut pas être pratiquée de but en blanc; il faut passer, pour y accéder, par des exercices de déconditionnement où l'on doit prendre conscience de ses réflexes d'écoute »par référence«, et devenir capable de les »suspendre«. Elle est donc une élucidation et un déconditionnement à la fois.[62]

Somit soll über das reduzierte Hören ein anderes Wahrnehmungsmuster eingeübt werden. Die Praxis eines reduzierten Hörens kann einem als Forschende und Forschender bewusst machen, dass es beim Hören auch um Hörintentionen und um innere Haltungen geht, die letztlich mitbestimmen, was man hört. Normalerweise springt unsere Hörintention von alleine von einem kausalen zu einem semantischen Hören etc. Das reduzierte Hören ist also ein Mittel, um diese verschiedenen Hörweisen, die man spontan und damit unkontrolliert und unreflektiert praktiziert, bewusster zu machen und sich zu dekonditionieren.

Reduziertes Hören erinnert an die bei Merleau-Ponty erwähnte reine Wahrnehmung: Reine Wahrnehmung hat kein Objekt, erst durch die mentale Arbeit wird aus der Wahrnehmung ein kulturelles Objekt. Das reduzierte Hören ist etwas dazwischen: Es ist in dem Sinne reine Wahrnehmung, als es

---

60 Chion 1994, S. 29–33.

61 Chion 1983, S. 31f.

62 Ebd., S. 33.

um den Klang als Objekt, als Gegenüber geht, bevor dieser semantisch gedeutet oder kausal verortet wird. Die Erfahrung beim reduzierten Hören soll nach Chion dann auch in Worte gefasst werden können, die sich aber von den bestehenden sprachlichen Kategorien unterscheiden sollen. Chion schlägt dabei vor, dass beim reduzierten Hören mit Begriffen wie Tonhöhe, Lautstärke, Periodizität und Geschwindigkeit, Textur und Rauheit oder der Masse eines Klangs gearbeitet werden könnte. Er verweist aber auch darauf, dass dafür noch das entsprechende Vokabular entwickelt werden müsse: »Present everyday language as well as specialized musical terminology are totally inadequate to describe the sonic traits that are revealed when we practice reduced listening on recorded sounds.«[63]

Assoziierendes Hören

Ob bei der Beschreibung der Erfahrungen eines reduzierten Hörens vergleichende oder gar metaphorische Beschreibungen zulässig sind, also ein »Es klingt wie …« – »Es hört sich an wie …« – »Es fühlt sich an als ob …«, wird von Chion nicht thematisiert. Deshalb wurde für diese individuelle Art der assoziativen Beschreibung von Höreindrücken das Feld des ›assoziierenden Hörens‹ definiert.

Der Begriff »assoziieren« bezieht sich darauf, dass man beim Hören innere Resonanzen erfährt und Hören mit individuellen Vorstellungen *verknüpft* ist. Das assoziierende Hören steht dem Verständnis der auditiven Imagination nahe, wie sie der Philosoph Don Ihde in *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* beschreibt.[64] Das Sprichwort *It's so loud I can't hear myself think* macht darauf aufmerksam, dass wir nicht nur aussen, sondern auch innen etwas hören können. In unserem Inneren läuft bereits ein konstanter Klangstrom ab, nämlich derjenige der *inner speech*. Nach Ihde leben wir in einer Polyfonie von wahrgenommenem und imaginiertem Klang. Das Imaginieren von Klängen kann sogar intentional praktiziert werden:

> I attend a concert, and while it is playing I begin, in fancy, to »embroider« the perceived piece of music with copresent imaginative tonalities. With some practice it soon becomes possible to create quasi-synthetic dissonances, adumbrations, variations on the actual themes being played. There is some evidence that this

63 Chion 1994, S. 31.

64 Don Ihde: Listening and Voice: Phenomenologies of Sound [1976]. New York 2007.

> »distracted« though intense listening may have been practiced by Mozart, who was always accused of never listening to anyone else's music but was busy creating his own version of it […].[65]

Die auditive Imagination kann wie im Beispiel von Ihde intentional praktiziert werden, geschieht aber in vielen Fällen unintentional. Mich ruft jemand an, die Stimme kommt mir bekannt vor, doch ich erkenne sie nicht sofort. Meine innere Vorstellung holt Stimmen von Personen hervor, die ihr entsprechen könnten. Ich höre die Person sprechen, gleichzeitig höre ich innerlich andere Stimmen mit, um die Person zu identifizieren. Auditive Imagination wird von Ihde mit einer inneren Hervorbringung von gespeicherten Klängen und deren auch intentionalen Imagination verbunden. Auditive Imagination speist sich aus Hörerfahrungen und Klangerinnerungen und ist damit letztlich auch Grundlage für alle beschriebenen Hörmodi. Das assoziierende Hören knüpft also an der auditiven Imagination an, nur, dass die Vorstellungswelt, das imaginäre Feld um einiges weiter gezogen wird, als Ihde die *auditory imaginations* umreisst. Denn das Hören wird bei Ihde auf *auditive* Imaginationen beschränkt definiert. Assoziierendes Hören umfasst das gesamte Spektrum an möglichen Resonanzen von Klängen, so in Form von Bildern, verbalen Vergleichen, Metaphern oder Sprachschöpfungen, und genauso deckt es den Bereich der Empfindungen, Affekte und Emotionen ab. Es können in der hörenden Person persönliche Verbindungen zum entsprechenden Klang wach werden. Das assoziierende Hören greift somit auch in den Bereich der Hörbiografie und -erfahrung hinein. Wichtig hervorzuheben ist zudem, dass das assoziierende Hören auch die Verbindung zu anderen Sinnen mit einschliesst – Klänge können auch eine haptische, visuelle oder olfaktorische Empfindung oder Assoziation auslösen. So habe ich, da Don Ihde in seinem Text über seine *auditory imaginations* von Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten* spricht, mir den Zyklus in entspannter, nicht analytischer Art angehört. Die Lebendigkeit und Bewegtheit des Frühlings haben in mir kurzzeitig ein Gefühl von Schwindel ausgelöst. Passagen mit einer sprunghaft ansteigenden akustischen Masse wie beim Beginn des Sommersturms gaben mir das Gefühl, von Klangwänden oder Schalllawinen erfasst zu werden, die den ganzen Körper betreffen. Diese Klangmasse erinnerte mich auch an erlebte Konzerte

65 Ebd., S. 133.

lauter aktueller brachialer, basslastiger Musikrichtungen, für die grosse Lautsprecheranlagen eingesetzt werden.

Für Merleau-Ponty ist der Körper nicht einfach eine Ansammlung von nebeneinander liegenden Organen, sondern ein synergetisches System, dessen Funktionen miteinander verknüpft ablaufen. Die Sinne sind in den allgemeinen Handlungen des In-der-Welt-Seins miteinander verbunden.[66] Ein einfaches Beispiel dafür ist, dass man auch mit verbundenen Augen über das Hören oder Tasten zu ›sehen‹ vermag. Auf Basis von Merleau-Pontys Ansatz geht der anthropologische Filmemacher David MacDougall davon aus, dass, auch wenn Sehen und Berühren nicht dasselbe sind, sie beide aus demselben Körper stammen und sich durch ihre jeweiligen (kulturellen) Objekte überschneiden. Somit teilen sich nach MacDougall die Sinne ein Erlebnis- und Erfahrungsfeld (*experiential field*), in welchem jeder der Sinne auf ein allgemeineres Vermögen verweist.[67] Im Akt des Wahrnehmens spielen die verschiedenen Sinnesmodi zusammen – einander ergänzend, einander erweiternd, einander substituierend – was auf ein grundsätzlich synästhetisches Verständnis von sinnlicher Wahrnehmung abstützt.

Das Hören funktioniert nach Chion nicht getrennt nach Hörweisen. Geübte Hörende vermögen kausales und reduziertes Hören gemeinsam anzuwenden.[68] Eine aufmerksam hörende Person kann zwischen kausalem, semantischem und reduziertem Hören wechseln oder vermag diese Wechsel achtsam wahrzunehmen. Dabei kann bei einer Selbstbeobachtung auch die Multisensorialität des auditiven Erlebens wahrgenommen werden, wie in obigem Beispiel der *Vier Jahreszeiten*. Die Hörweisen laufen parallel, gehen ineinander über, je nach Situation ergänzen oder widersprechen sie sich sogar.[69]

Aus einem forschenden Interesse am Hören heraus gesprochen ist das assoziierende Hören das Gefäss, über welches diesem ›wilden‹ Erleben oder, wie es Bonz schön beschrieben hat, dem »Niederschlag des Gehörten im Subjekt« besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden kann. Den Bereich des assoziierenden Hörens braucht es, da das assoziierende Hören über ein

---

66 Nach Pink 2009, S. 26.

67 David MacDougall/Lucien Taylor: Transcultural Cinema. Princeton 1998, zitiert nach Pink 2009, S. 26 f.

68 Chion 1994, S. 32.

69 Ein Beispiel für sich widersprechende Hörweisen wäre, wenn jemand mit gehässiger Stimme »Ich liebe dich« sagt (semantisch und kausal).

kausales Hören (das Erkennen von Klangursachen), über ein semantisches Hören (das Verstehen von Sprachen), über ein strukturelles Hören (das Erkennen akustischer Muster) und ein reduziertes Hören (das Wahrnehmen des Klangs in seiner materiellen Eigenheit) hinaus in ein Netz von gedanklichen, emotionalen und multisensorischen Verbindungen greift. Über den Miteinbezug des assoziierenden Hörens in den Forschungsprozess soll somit das gesamte Spektrum an auditiven Erfahrungen und inneren Resonanzen miteinbezogen werden.

Hörmodus, Hörwelt und Forschungspraxis

Das oben skizzierte fünfteilige Schema an Hörmodi ist zum einen Mittel dazu, ein konditioniertes Hören zu durchbrechen. Das, was dadurch erreicht werden soll, kann in Worten von Ihde als ein *intense* oder *intensified listening* genannt werden.[70] Die Komponistin Pauline Oliveros nennt eine Erweiterung und Vertiefung des auditiv-perzeptiven Horizonts des Hörens *deep listening*.[71] Das Arbeiten mit Hörmodi kann als Mittel gesehen werden, ein intensivierteres oder tieferes Hörerleben einzuüben, und ist zudem für die Forschungstätigkeit nutzbar. Die im Folgenden dargestellten methodischen Werkzeuge nutzen die Hörmodi bei der Verschriftlichung von Hörerlebnissen genauso wie bei der Analyse von beschriebenen Hörerlebnissen.

2.3 Entwicklung methodischer Werkzeuge

Vorliegende Untersuchung nähert sich über das Hören an damaliges auditives Erleben an. Sie fusst auf der Auseinandersetzung mit den auditiv-sinnlichen Erfahrungen und Wissensbeständen von Menschen aus einer vergangenen Zeit, welche über das eigene Hören und damit durch eine Erweiterung des eigenen auditiven Wissens erforscht werden. Was auditives Wissen bedeutet, zeigt das Beispiel der Langzeitethnografie von Steven Feld. Mit dem Soundscape-Konzept im Gepäck reiste der Anthropologe 1976 zum ersten Mal nach Papua Neuguinea, wo er über 25 Jahre hinweg die Musik und Klanglandschaft der Kaluli untersuchte. Anhand seiner schriftlichen und akustischen Aufzeichnungen wurde Feld darauf aufmerksam, wie wesentlich Klänge als Erfahrungswelten und Wissensbestände des Alltags von Menschen sein

70 Ihde 2007, S. 132 f.

71 Oliveros 2005.

können. Dass Klangumwelten auditives Wissen bedeuten, war eine Erfahrung, die er selbst vor Ort machen durfte. Im Essay *From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest* von 1994 beschreibt Feld einen richtungsweisenden Perspektivenwechsel. Anfänglich betrachtete Feld Klänge als akustische Repräsentation der Kultur der Kaluli. Doch realisierte er vor Ort, dass die Klänge nicht eine rein symbolische Bedeutung haben, die er als Ethnologe auszudeuten hatte, sondern dass Klänge als eine unmittelbare sinnliche und körperliche Erfahrung als Wissen eines Kollektivs gelebt werden.[72]

Die Menschen sind über ihre musikalische und klangliche Praxis mit ihrer Umwelt verwoben. Die Kaluli besitzen nach Feld einen Reichtum an akustischem inkorporiertem Erfahrungswissen, das von aussen vorerst nicht ersichtlich ist. Sie führen nach seiner Lesart eine Art auditiv-symbiotisches Dasein. Die Kosmologie der Kaluli, so Feld, besteht nicht nur aus der Musik und den Stimmen der Menschen, sondern ist untrennbar mit Tierstimmen und weiteren Naturlauten verwoben.[73] Klänge sind bei den Kaluli eine Art gemeinsam geteilter Wissensspeicher, woraus Steven Feld den Neologismus »Acoustemology« – ein Schachtelwort aus »Acoustic Epistemology« – geschaffen hat. Aus seinen Felderfahrungen erwuchs in ihm ein anderes Bewusstsein für die Bedeutung von Klängen. Eine gewisse Befremdung, die Feld als Feldforschender erlebt hat, zeigt sich später auch darin, dass er Klänge nicht (mehr) als losgelöste Repräsentanten einer Kultur betrachtete, die von dieser Kultur sozusagen separiert bestehen, sondern dass diese ›Repräsentationen‹ die Kultur selber sind. Der Begriff »Acoustemology« beschreibt diese Bewegung von einem repräsentationalistischen hin zu einem viel eher ontologischen Verständnis, das Feld aus den über 25 Jahren Erfahrungen als Feldforschender entwickelt hat.[74] Deshalb müsste der Begriff »Acoustemology« eigentlich »Acoustontology« heissen, was aber um einiges schlechter über die Zunge geht. »Acoustemology« beschreibt letztlich die Beziehung zwischen hörenden Menschen und ihrer räumlichen Umgebung. Das auch auditive Wissen über

72 Steven Feld: From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. In: The Soundscape Newsletter 8 (1994).

73 Steven Feld: Acoustemology. In: David Novak (Hg.): Keywords in Sound. Durham 2015, S. 12–21, hier S. 15 f.

74 Ebd., S. 13–15.

einen spezifischen Ort verankert einen selber in diesem Ort. Deshalb hat Feld das Hören und die Produktion von Musik bei den Kaluli exemplarisch als *place-making practice* beschrieben.[75] Somit hat Feld den Soundscape-Gedanken, dass ein Ort einen eigenen Klang, eine eigene akustische Ökologie besitzt, um die Dimension der akustemologischen Verflochtenheit des Menschen mit diesem Ort erweitert.

Hörwissen beschränkt sich aber nicht auf das Wissen Indigener über die auch an Klänge gebundenen mythologischen Zusammenhänge zwischen menschlichen und nicht menschlichen Tieren, Pflanzen, Wasser und Wind. Hörwissen kann, wie es auch in den Diskussionen von Hörmodi thematisiert wurde, auch andere Formen von Wissen, so über mediatisierte Klangräume, umfassen. Ich gehe davon aus, dass wir uns in allen möglichen Situationen, in natürlichen genauso wie in mediatisierten Klangräumen über die Sinne Wissen aneignen können.

Mit der Bedeutung von Sinneswissen beschäftigen sich Anthropologen seit den 1960er Jahren. Ende der 1980er Jahre wurde daraus das Forschungsfeld der ›Anthropology of the Senses‹, deren Vertreter/-innen entgegen eines semiotischen beziehungsweise symbolischen Paradigmas dafür plädierten, eine lebensweltlichere Perspektive einzunehmen, die sinnliche Eindrücke als (Er-)Lebensweisen berücksichtigt.[76] Sarah Pink und Lydia M. Arantes beschreiben in ihren Einführungen in eine *Sensory Ethnography* und eine *Anthropologie der Sinne* zwei Zugänge zur Sinneswelt, die das Feld vereinen soll:[77] Die Sinne können einerseits zum anthropologischen Untersuchungsfeld werden. Andererseits sollen sie als ethnografische Erkenntniswerkzeuge reflektiert eingesetzt werden.[78]

---

75 Steven Feld/Donald Brenneis: Doing Anthropology in Sound. In: American Ethnologist. The Journal of the American Ethnological Society 31 (2004), H. 4.

76 Als Schlüsseltext dazu gilt Paul Stoller: The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology [1989]. Philadelphia 1992.

77 Lydia Maria Arantes: Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung. In: Dies. (Hg.): Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen. Bielefeld 2014, S. 23–38; Pink 2009.

78 Siehe Arantes 2014, S. 23 und 33; Pink 2009, S. 15.

Sinneskonstellationen untersuchen

Bei Forschungen *über* (und nicht *mit*) die Sinne geht es um die Suche nach dem sensorischen Modell einer spezifischen Kultur, wie es David Howes beschrieben hat. Die Sinne sind nach dem Sinnesanthropologen je nach kulturell-sozialem Kontext der untersuchten Personen und Kollektive anders ›kulturell geeicht‹.[79] Deshalb liegt das Hauptgewicht der Untersuchung menschlicher Sinneswahrnehmung auf den kulturellen Kategorien, durch die Menschen Bedeutungen herstellen. Dabei werden die kulturelle und biografische Eigenheit der Wahrnehmenden und ihre Herstellung von Bedeutungen über verschiedene Sinnesmodi zum Kerninteresse einer ethnografisch ausgerichteten Sinnesforschung. Die Frage danach, wie Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen ablaufen oder interagieren, spielt bei Howes im Gegensatz zu phänomenologisch-philosophischen Auseinandersetzungen auf einer rein individuellen Ebene der Untersuchten eine Rolle.

Aus Sicht der Philosophin Mădălina Diaconu hingegen müssen jedem einzelnen Sinn gewisse Charakteristika zugeschrieben werden.[80] So unterscheidet sich das Hören aus ihrer Sicht wesentlich vom Sehen, Schmecken, Riechen und Tasten. Häufig werden die nach griechischer Philosophie ›höheren Sinne‹ Sehen und Hören einander gegenübergestellt. Dabei wird das Hören als Gegenpol zum Sehen beschrieben. Diaconu vergleicht in ihrer *Phänomenologie der Sinne* die Sinnesmodi Sehen und Hören damit, dass Bilder im Gegensatz zu Klängen stabil seien: Klänge seien ephemer, da sie keine Spuren ausser eines inneren Nachhalls oder eines physischen Echos hinterlassen würden. Klänge unterscheiden sich nach Diaconu zudem durch ihren ereignishaften Charakter von Bildern: Klänge widerfahren den Hörenden, Bilder hingegen entstehen durch eine gewählte Perspektive und durch die körperlich-räumlichen Bewegungen des Subjekts. Da Hören einen stark zeitlichen Sinn darstellt, ist das Räumliche beim Hören viel weniger eindeutig als beim Sehen. Dennoch wird, so macht Diaconu deutlich, Musik entgegen traditioneller Auffassungen heute in der Philosophie nicht mehr als *Zeit*kunst gesehen. Über das Statthaben des Hörereignisses an einem physischen Ort wird der Raum als Bezugspunkt stets mitgedacht. Deshalb hat sich im Rahmen der philosophisch-phänomenologischen Auseinandersetzung mit Klängen – so Diaconu

79 Übersetzung der Verfasserin von »culturally attuned«; David Howes (Hg.): Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader. Oxford 2005, S. 49 f.

80 Mădălina Diaconu: Phänomenologie der Sinne. Stuttgart 2013.

– die These von der »Existenz von Hörwelten in Zeit-Räumen« durchgesetzt, über welche die bisher für die Charakterisierung von Musik dominierende Dimension von Zeit mit derjenigen des Raums verbunden wird.[81]

Einen für eine philosophische Phänomenologie des Hörens wichtigen biologischen Aspekt sieht Jean-Luc Nancy darin, dass die Ohren im Gegensatz zu den Augen von Natur aus nicht geschlossen werden können. Für den Philosoph ist es deshalb charakteristisch für den Sinnesmodus des Hörens, dass das Subjekt immer auf Empfang ist. Dabei verschränken sich beim Hören Passivität und Intentionalität ineinander: Zuhören, Mithören, Nebenbei-Hören oder Weghören. Ein Beispiel ist die Redewendung ›ganz Ohr sein‹, welche nach Nancy mit einer grundlegenden Offenheit für das Andere konnotiert ist: Das Akustische wird bei Nancy als tendenziell methexisch (teilhabend) gesehen. Dies im Kontrast zum Visuellen, das er tendenziell als mimetisch (abbildend) versteht.[82] Das Sehen wird nach Nancy sprachlich mit ästhetischen Assoziationen versehen. Dem Hören werden hingegen ethische Auslegungen zugeschrieben, was das folgende Beispiel versinnbildlicht: Wir sehen das Schöne, doch wir hören auf den Ruf des Gewissens. Der Sinnesmodus des Hörens ist nach Nancy in der deutschen Sprache auch mit Solidarität, was sich im Begriff ›Zusammenge*hör*igkeit‹ zeigt, und Autorität, was sich in ›Ge*hor*samkeit‹ ausdrückt, verbunden. Diese Sprachverwendungen unterstützen sein Argument, dass das Hören einen methexischen Sinn darstellt, der sich dadurch von anderen Sinnen unterscheidet. Nancy leitet über den Fokus auf einen Sinnesmodus – im Beispiel das Hören – kulturell universelle Muster ab.

Solche Universalisierungen werden vor dem Hintergrund kultureller, sozialer und biografischer Differenzen (wie bei Howes) als problematisch gesehen. Ein kulturalistischer Ansatz kommt aber ebenfalls rasch an seine Grenzen: Dass Hören und Sehen aus sinnesbiologischen Gründen nicht dasselbe ist, dass das Gehör Schallwellen, die Augen Lichtwellen wahrzunehmen vermögen und nicht umgekehrt, lässt sich aus einem rein kulturalistischen Ansatz schwer ausschliessen. Genauso wenig lassen sich phänomenologisch-philosophische Festlegungen finden, die sich ohne Weiteres auf alle Schattierungen menschlicher Kulturen übertragen lassen. Nicht einfach zu denken, aber am produktivsten könnte es sein, kulturalistische und universalistische Ansätze nicht als sich jeweils ausschliessende Positionen, sondern als sich ergänzende

---

81 Ebd., S. 68–74.

82 Jean-Luc Nancy: Zum Gehör. Zürich 2010.

Teile zu verstehen. Für eine Auseinandersetzung mit Sinnesmodellen könnte sich in Zukunft ein Kurzschluss beider Positionen als fruchtbar erweisen.

Embodiment: *Mit den Sinnen forschen*

In sinnesanthropologischen Forschungen sollen Körper und Sinne entgegen einer bislang dominierenden kartesianischen Überhöhung des Geistes als erkenntnisgewinnende Instanzen in die Forschungspraxis eingeschlossen werden.[83] Forschende sollen sich darüber bewusst werden, dass sie über die eigene sinnlich-körperliche Beschaffenheit in das Untersuchungsfeld eingebunden sind.[84] Die Beziehung des forschenden Menschen zu seiner Umgebung (frz. *milieu* oder engl. *environment*) lässt sich in Anlehnung an Merleau-Ponty, Csordas, Ingold und Pink als *embodied* beschreiben.[85] Durch unseren Körper sind wir oder existieren wir in der Welt. Der Körper ist nach Merleau-Ponty unser Vehikel des Zur-Welt-Seins. Ingold nennt dies »our total bodily immersion, from the start, in an environment«. Der Körper ist Ich und Welt zugleich. Auch die forschende Person ist dabei ein »agent in an environment« anstelle eines isolierten, von der Welt getrennten Individuums.[86] Nach Csordas soll der Körper zum neuen Paradigma für anthropologische Untersuchungen werden. Der Körper (und nicht das Kognitive) soll als Subjekt und als die existenzielle Basis von Kultur behandelt werden.[87] Pink beschreibt ethnografisches Forschen als eine im eigenen Körper verankerte Form der Imagination über die Sinne.[88] Imagination ist dabei eine Praxis des Alltags genauso wie des Forschens: »Imagination […] is the activity of a being whose puzzle-solving

---

83 Vgl. Arantes 2014, S. 33; Pink 2009, S. 15.

84 Arantes 2014, S. 27; Pink 2009, S. 24.

85 Ebd., S. 25; Merleau-Ponty 1974, S. 106: »Der Leib ist das Vehikel des Zur-Weltseins, und einen Leib haben heisst für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen, sich mit bestimmten Vorhaben identifizieren und darin beständig sich engagieren.«; Ingold, Tim: The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill [2000]. Reissued with a new pref. London 2011, S. 169: »If, as Heidegger seems to suggest, self and world merge in the activity of dwelling, so that one cannot say where one ends and the other begins, it surely follows that the intentional presence of the perceiving agent, as a being-in-the-world, must also be an embodied presence.«; Csordas 1990.

86 Ingold 2011, S. 171.

87 Csordas 1990, S. 5.

88 Pink 2009, S. 40.

is carried on within the context of involvement in a real world of persons, objects and relations,« schreibt Ingold.[89] Durch Imagination können nicht nur die eigenen, sondern auch die vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen von anderen Menschen in ihrer ganzen Tragweite reimaginiert, also sinnlich-imaginär nachvollzogen werden. Imaginationen sind nicht einfach Kopfgeschichten, sondern sie verkörpern sich in menschlichen Handlungen und Praktiken, die untersucht werden sollen.[90]

Eine radikalere Perspektive in Bezug auf Imagination und Anthropologie schlägt der Anthropophilosoph Vincent Crapanzano vor. Er verortet Imagination im Kontext der romantischen Wurzeln von anthropologischer Forschung sowie ihrem Interesse am Irrationalen, Imaginären und Irrealen. Das Imaginäre interessiert Crapanzano als eine andere, performative Ebene von Realität.[91] Es geht dabei um eine Ebene, die hinter dem Horizont von (rationaler) Vorstellung liegt – den *Imaginative Horizons*, wie sein 2004 erschienenes Werk betitelt ist – und in Anlehnung an den Philosophen Gaston Bachelard als eine Art »geträumte Andersweltlichkeit« beschrieben werden kann.[92] Crapanzano folgt in seiner Abhandlung postmodernen dekonstruktivistischen Strömungen, um eine zukünftige Ethnografie zu definieren. Dabei verweist er auf die Offenheit und Unbestimmtheit menschlicher Wahrnehmung und Imagination. Bei Crapanzano wird das Imaginäre mit dem Hinterland, mit der Peripherie der Wahrnehmung verbunden, mit dem Vagen, dem Hintergründigen, dem Unterbewussten, von denen im Prozess der Verbalisierung höchstens eine gewisse Aura bestehen bleibt.[93] Die Unschärfe, das Unfassbare, Unsichtbare oder Unhörbare als Kategorie anthropologischer, ja allgemein von geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung öffnet einen entsprechend weiten, auch spekulativen Horizont, bei dem das Unfassbare als immer Unfassbares zurückzubleiben droht. Nichtsdestotrotz macht Crapanzanos Ansatz deutlich, dass eine Erforschung von und mit sinnlicher

89 Ingold 2011, S. 419.

90 Pink 2009, S. 40.

91 Vincent Crapanzano: Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology. Chicago 2004, S. 18.

92 Jon Bialecki: Review [zu Crapanzano Vincent: Imaginative Horizons]. In: The Journal of the Royal Anthropological Institute 12 (2006), S. 687 f., hier S. 687; Gaston Bachelard: The Poetics of Reverie. Minnesota 1969, S. 53.

93 Bialecki 2006, S. 687.

Wahrnehmung immer auch über eine rational fassbare Realität hinauszugreifen tendiert; was seinen Ansatz und die Tendenzen einer ›Sensory Ethnography‹ von sozialkonstruktivistischen Ansätzen unterscheidet.[94]

Indem die forschende Person mit ihrem Körper im Feld Erfahrungen macht, lernt sie und eignet sich Wissen an. Das heisst für eine forschende Praxis, dass die darin gemachten Wahrnehmungen und Erfahrungen ebenfalls ›verkörperlicht‹ sind.[95] Im Falle vorliegender Untersuchung bin ich als Forscherin sinnlich präsent und wahrnehmend, ich bin in besonderem Masse als Hörende und über alle meine Sinne mit dem Untersuchungsfeld verflochten. Ich höre mir, sitzend und auf den Bildschirm schauend, digitalisierte Radiosendungen aus dem Radioarchiv an. Ich suche mit Fingern an Knöpfen im Äther lauschend, Radiohörer/-innen der Nachkriegszeit nachstellend, nach Kurzwellensendern.

Wie können diese auditiven Erfahrungen, multisensorischen Eindrücke und Wissen erfasst, aufgezeichnet, verbalisiert werden?

2.3.1 Experiment und auditive Ethnografie

Für die vorliegende Studie habe ich mit experimentellen auditiven Settings zu arbeiten begonnen – sogenannten Hörexperimenten. Dabei gibt es aus der frankofonen Klangforschung seit den 1990er Jahren Versuche, mit experimentellen Praktiken insbesondere urbanes Hören zu erforschen. Der Musikethnologe Vincent Battesti hat in Anlehnung an Jean-François Augoyard und Jean-Paul Thibaud mit Personen aus Kairo ein *aural postcard experiment* durchgeführt.[96] Dabei liess er eine Person mit binauralen Knopfmikrofonen in den Ohren, digitalem Aufnahmegerät und GPS eine alltägliche Route von 20 bis 30 Minuten alleine gehen.[97] Danach hörte er mit der Person zusammen

94 Crapanzano 2004, S. 14.

95 Pink 2009, S. 25.

96 Vincent Battesti: Mics in the Ears: How to Ask People in Cairo to Talk About Their Sound Universes. In: Christine Guillebaud (Hg.): Towards an Anthropology of Ambient Sound. New York 2017, S. 134–152.

97 Battesti bezieht sich dabei auf die Methode des kommentierten Spaziergangs von Jean-Paul Thibaud (La méthode des parcours commentés. In: Michèle Grosjean/Ders. (Hg.): L'espace urbain en méthodes. Marseille 2001, S. 79–99).

die Aufnahme an und liess sie beschreiben, was sie hört.[98] Das Experiment als Methode ist vorwiegend aus naturwissenschaftlichen Zusammenhängen oder der Psychologie bekannt. Das Experiment wird nach dem Physiker Öivind Andersson gegenüber induktiv wie deduktiv hergestellten Theorien, die sich rein aus Beobachtungen von Phänomenen speisen, aufgrund der Beschränkungsmöglichkeiten des Informationsumfangs geschätzt. Durch Experimente kann die Menge an erhobenen Daten für eine konkrete Forschungsfrage begrenzt werden. Den Kern eines Experiments machen die Bedingungen aus, die die Experimentatorin oder der Experimentator herstellt, um gezielt zu entsprechenden Informationen zu gelangen.[99] Dazu gibt es je nach Forschungsgebiet teils strikte Regelwerke, die eingehalten werden müssen, damit ein Experiment in der wissenschaftlichen Community akzeptiert wird und gültige Resultate produzieren kann. Im Fall des *aural postcard experiment* bedeutet Experiment ebenfalls, unter bestimmten und reproduzierbaren Bedingungen etwas auszuprobieren, um zu empirischen Daten, theoretischem und methodischem Wissen zu gelangen. So setzt das Experiment Battestis klare Bedingungen fest: Zuerst wird der zeitlich wie räumlich begrenzte Weg von der teilnehmenden Person abgeschritten und aufgezeichnet. Danach wird die Aufnahme von der Person in Anwesenheit des Experimentators verbal kommentiert. Das Resultat sind vorerst empirische Daten: die Tonspur und die nachträgliche Verbalisierung dazu. Aus den Daten sollten theoretische Einsichten über das Hörerleben von Kairo-Bewohnenden gewonnen werden. Doch zeigte sich laut Battesti als Hauptproblem, dass die Personen nicht über ein kausales Hören von Motorradsurren, Kinderstimmen etc. hinaus ihr Erlebnis zu beschreiben vermochten. Deshalb waren die empirischen Daten

---

98 Ebd., S. 146 f.; Jean-François Augoyard nennt dieses nachzeitige Hören *écoute reactivée* (›reaktiviertes‹, also erinnerndes Hören). Jean-François Augoyard: L'entretien sur écoute reactivée. In: Michèle Grosjean/Jean-Paul Thibaud (Hg.): L'espace urbain en méthodes. Marseille 2001, S. 127–152; ders./Henry Torgue: A l'écoute de l'environnement: Répertoire des effets sonores. Roquevaire 1995.

99 Öivind Andersson: Experiment! Planning, Implementing, and Interpreting. Hoboken (NJ) 2012, o. S. Die Einstufung von Beobachtung als passiv ist aus einer ethnografischen Perspektive höchst fragwürdig und deshalb nicht haltbar. Das Zitat vermag aber darauf hinzuweisen, dass dank den Regelwerken, die Experimente ausmachen, eine Eingrenzung der Informationsmenge erzielt werden kann.

weniger aussagekräftig als erhofft.[100] Battestis Versuch macht deutlich, dass das Erforschen des auditiven Erlebens von anderen Personen stark von deren Hörbiografie, deren alltäglicher Aufmerksamkeit für die sie umgebenden Klänge und deren Verbalisierungsfähigkeiten abhängt.

Im Gegensatz zu Battesti, der direkt mit anderen Personen die Klangumwelt erforscht zu haben scheint, ohne das Experiment vorerst an sich selbst durchgeführt zu haben, habe ich über einen autoethnografischen Zugang mit dem Hören begonnen. Aus dem ein- oder mehrfach perspektivierten Beschreiben meines Erlebens derselben Archivaufnahme entwickelte sich das Wahrnehmungsprotokoll als experimentelles Gefäss. Den Raum der eigenen auditiven Erfahrung verlassend, wurden in einem zweiten Schritt kollektive Hörexperimente gestaltet, die, wie bei Battesti, das auditive Erleben anderer Personen in den Fokus stellen.

Bei der dritten Versuchsanordnung, dem Demonstrationsexperiment, wird das Archiv mit seinen gespeicherten Klängen verlassen. Sie setzt am Radioapparat als Interface zum Kurzwellenäther und als interaktive klanggenerierende Maschine an und macht das Hören von intersensorisch erlebter Medientechnologie untersuchbar.

2.3.2 Autoethnografisches Hörexperiment (Wahrnehmungsprotokoll)

Die Kulturwissenschaftlerin Regina Bendix schreibt in Bezug auf eine Ethnografie des Hörens, dass es für entsprechende Untersuchungen zentral sei, das *sensing self* reflexiv miteinzubeziehen.[101] Dabei lehnt sich die Erfassung des eigenen auditiven Erlebens in folgenden Untersuchungen an autoethnografische Praktiken der Verschriftlichung an. Autoethnografie versucht, das individuelle Erleben der forschenden Person als Basis für das Verständnis einer spezifischen Lebenswelt zu nutzen.[102] Dieses Selbst ist nach Tessa Muncey dabei als Prozess und nicht als Subjekt mit Kern aufzufassen. Das Selbst ist

---

100 Battesti 2017, S. 150: »So far, our Cairo informants have more pointed to sound as vehicle than described the sonorities: maybe the average Cairo citizen is much more a semiologist than an acoustician.«

101 Regina Bendix: The Pleasures of the Ear. Towards an Ethnography of Listening. In: Cultural Analysis 1 (2000), S. 33–50, hier S. 35.

102 Tessa Muncey: Creating Autoethnographies. London 2010, S. 10–16.

ständig in Veränderung, im Prozess des Werdens begriffen und damit nicht als eine feste Entität zu fassen. Das Selbst ist ein partielles Selbst, das nur eine beschränkte Sichtweise ermöglicht. Dennoch ermöglicht dieses Selbst ein reflexives Selbstbewusstsein, über welches die eigene, aber auch die Welt der anderen vorgestellt werden kann. Dieses Potenzial, das Muncey im erlebenden Selbst verortet, soll für die vorliegende auditiv-ethnografische Untersuchung genutzt werden, wobei auch die Beschränkungen dieser eigenen Wahrnehmungsweise nicht ausgeblendet werden sollen.

Über das Anfertigen von Wahrnehmungsprotokollen soll das eigene Hören experimentell erforscht werden. Ein Wahrnehmungsprotokoll (WP) ist ein Gefäss, welches die Höreindrücke, die live protokolliert werden, erfasst. Live-Protokollieren bedeutet, dass man während des Hörens direkt mitschreibt oder -tippt. In Anlehnung an Techniken der *écriture automatique*[103] wird somit versucht, alles unzensiert zu notieren, was – insbesondere beim assoziierenden Hören – verbal gedacht wird sowie verbalisiert, was gesehen und empfunden wird. Je nach Geschwindigkeit wird eine Aufnahme gestoppt, um mit dem Schreiben nachzukommen. Die Tonaufnahme wird insbesondere bei komplexen WPs mehrfach gehört. Dabei kann man gezielt den Hörmodus wechseln.

Autoethnographisches Hören wurde in allen der vier Fallbeispielen, die in Kapitel 4 und 5 dargestellt sind, eingesetzt. Dies durch einfache Wahrnehmungsprotokolle sowie durch das Anfertigen von detaillierteren komplexen Wahrnehmungsprotokollen.

Einfaches Wahrnehmungsprotokoll

Das einfache Wahrnehmungsprotokoll ist notizenhaft. Es besteht aus knapp gehaltenen, listenartigen Notizen von Hörerlebnissen. Dabei enthält es die Verschriftlichung von *einem* Hördurchlauf oder von nur *einer* spezifischen Hörweise. Im Gegensatz zu komplexen WP entsteht das einfache WP nicht

103 Das automatische Schreiben ist im ersten Manifest des Surrealismus, das 1924 von André Breton verfasst wurde, beschrieben und enthält Anweisungen zu dessen Durchführung (vgl. André Breton: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 2012). Sigmund Freud nutzte (in Anlehnung an den Surrealismus) das freie Assoziieren sogar als therapeutisches Mittel (vgl. Sigmund Freud: Schriften zur Behandlungstechnik. Zur Einleitung der Behandlung. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse I. In: Ders.: Studienausgabe. Ergänzungsband [11]. Frankfurt am Main 2000, S. 193).

durch ein mehrfaches, sondern meist durch einmaliges Hören. Es wurden drei situative Formen solcher einfachen Wahrnehmungsprotokolle genutzt:

1. Einfache WPs zeigen sich besonders in der ersten Forschungsphase in einem Tonarchiv als wichtig. Bei ersten und (vorerst) einmaligen Anhörungen werden gefundene Klangbeispiele grob ›gesichtet‹. Es werden eigene Höreindrücke frei notiert. Von diesen einfachen WPs ausgehend, haben sich in der vorliegenden Untersuchung thematische Schwerpunkte des Korpus herauskristallisiert, so das Alpine als wiederholender Topos. Diese einfachen WPs bilden somit eine Grundlage, um Kriterien für die Auswahl der Objekte zu bestimmen, die später genauer untersucht werden.
2. Als Einstieg in die Analyse einer ausgewählten Radiosendung wurde deren Ablauf herausgearbeitet. Dabei wird über ein strukturelles Hören auf die Wechsel zwischen Verpackungselementen, Moderationsteil, Interviewausschnitten oder Musiksequenzen im zeitlichen Verlauf geachtet und diese im zeitlichen Verlauf dargestellt. Es wird somit in einem ersten Schritt die Gesamtstruktur rekonstruiert. Dabei kann sich bereits zeigen, welche Ausschnitte aus der Sendung sich für ein vertiefteres Hören (also für ein komplexes WP) anbieten.
3. Beim raschen Protokollieren von Live-Radio-Hörerlebnissen wird ebenfalls das einfache WP genutzt. Extensive Listen, die die gewählten Empfangsfrequenzen, gehörten Sender und Störgeräusche enthalten, wurden während sechs Stunden auditiver Feldforschung im Kurzwellenäther erstellt. Das Demonstrationsexperiment (Fallbeispiel #3) verlief dabei nach einem Schema, anhand dessen Kurzwellensender gesucht und aufgezeichnet wurden. Dies wird in Kapitel 5.2 genauer ausgeführt.

Komplexes Wahrnehmungsprotokoll

Für die Anfertigung von komplexen Wahrnehmungsprotokollen wird in Anwendung der beschriebenen unterschiedlichen Hörmodi dieselbe Aufnahme mehrfach angehört und das Gehörte palimpsestartig in das WP integriert. Das Palimpsest war ursprünglich ein Pergament, dessen geschriebener Inhalt gelöscht und die Fläche neu beschrieben wurde. Dadurch ergaben sich mehrere Schichten von Text, die nach einiger Zeit wieder hervortreten konnten. Für den Schriftsteller Thomas de Quincey war das Palimpsest ein textliches

Modell für das menschliche Bewusstsein, welches er sich als ein mehrschichtiges neuronales Archiv von Erlebnissen vorstellte.[104] So ist das WP eine Art Archiv von auditivem Erleben, bei dem im Gegensatz zu einem Palimpsest nichts gelöscht und überschrieben wird. Die vorherige Schicht an verbalisiertem, auditivem Erleben wird stehengelassen und die neue Schicht dazugeschrieben. Das WP ist somit ein Palimpsest, in welchem alle Überschreibungen von Anfang an erhalten bleiben sollen.

Die grafische Form des Wahrnehmungsprotokolls wurde abhängig vom Hörbeispiel definiert. Das WP kann dabei einen mehr tabellarischen oder mehr den Charakter eines Transkripts oder Fliesstextes haben. So sind in Fallbeispiel #1 die gewählten Hörweisen als ineinander verflochtene Fliesstexte abgebildet, die durch verschiedene Schriftsetzungen aber noch immer als solche nachvollziehbar bleiben. In den Fallbeispielen #2 und #4 hingegen sind die Hörweisen durch die Wahl von Spalten getrennt dargestellt, um so eine Synchronizität der einzelnen, zeitlich versetzten Durchhörungen zu suggerieren. Die Bezeichnung Wahrnehmungs*protokoll* hat zwar semantisch eine etwas allzu formelle Konnotation, doch letztlich wurde mit dieser Form während der Untersuchung immer wieder weiter experimentiert.

Dabei können je nach Anteil von Wort, Musik oder Geräuschen der Klangaufnahme und je nach Fragestellung, die in das Hören mit hineingetragen wird, alle oder ausgewählte der obig beschriebenen Hörmodi praktiziert und nebeneinander verschriftlicht werden. Der Ablauf bei der Herstellung von WPs gestaltete sich bei meinen Hörungen meistens nach einem ähnlichen Hörmodischema: Zuerst wurde die ausgewählte Radiosendung strukturell gehört, ein Ablaufschema entstand. Daraus wurden Ausschnitte für ein komplexes WP gewählt. Daraufhin wurden die anderen Hörmodi, meistens das semantische Hören zuerst, auf das Tonbeispiel angewendet. Auf die Transkription der gesprochenen Sprache folgten das kausale und das assoziierende Hören sowie je nachdem auch das reduzierte Hören.

Im Folgenden ein möglicher Ablauf zur Erstellung eines komplexen Wahrnehmungsprotokolls.

---

104 Thomas de Quincey: Confessions of an English Opium Eater and Other Writings. Hg. von Grevel Lindop. Oxford 1998, zitiert nach J. Martin Daughtry: Acoustic Palimpsest. In: Deborah A. Kapchan (Hg.): Theorizing sound writing. Middletown (CT) 2017, S. 46–85, hier S. 51.

1. Vorbereitende Schritte zur Herstellung von Wahrnehmungsprotokollen:
   Eckpunkte der zu untersuchenden Aufnahme: Aufnahmedatum, Urheber, Trägermedium, zeitliche Dauer der Klangaufnahme, kurze Beschreibung der Inhalte (z. B. Stimme, Musik, Geräusche) sowie wahlweise Erstellung einer Sequenzanalyse (siehe 4.1.1) zur Visualisierung der Inhalte und der allfälligen Auswahl eines Ausschnitts, der genauer gehört werden soll.
   Hörmodiprofil: Vorab kann bedacht werden, wie die Inhalte der Klangdatei gehört werden sollen und können. Bei Klangdateien ohne viel verbalen Inhalt wird semantisches Hören weniger wichtig sein als bei einem Interview. Sind viele Fieldrecordings vorhanden, kann ein kausales und assoziierendes Hören wichtig werden, um die evozierte Atmosphäre einzufangen. In einem Profil der Hörmodi kann die Relevanz der einzelnen Hörweisen definiert und vorgezeichnet werden, wie gehört werden soll.
2. Während der Erstellung eines Wahrnehmungsprotokolls kann Folgendes mitbedacht werden:
   Metadaten: Datum und Anzahl der Durchhörungen sowie die gewählten Hörmodi notieren.
   Equipment: Technische Daten von Kopfhörern oder Lautsprechern und die entsprechenden Räumlichkeiten notieren.
   Entwicklung der passenden Form des WPs: Die Wiedergabe des Hörerlebens kann individuell gestaltet werden. Je nach Struktur einer Klangdatei und je nach Hörweisen ist es sinnvoll, jeweils unterschiedliche Darstellungsweisen zu wählen. Dabei kann mit Zeilen und Spalten oder auch mit schriftgrafischen Elementen und Farben gearbeitet werden.
3. Nach den Protokollierungen
   Zwischenzeiten einberechnen: Komplexe WP entstehen in einem zyklischen Verfahren, in welchem wiederholt auf dieselbe Aufnahme zurückgegriffen und das Protokoll ergänzt wird. Es soll möglichst vorab ein gewisser zeitlicher Abstand zwischen dem Verfassungszeitraum eines Wahrnehmungsprotokolls und dessen Analyse bestimmt werden. Je nachdem entwickeln sich aus einer ersten Analyse der beschriebenen Höreindrücke Fragen, die weitere Hördurchgänge und einen Ausbau des WPs erfordern.

Analyse und Bedeutung für weitere Untersuchungen: Die Protokolle, die sich aus den Niederschriften mehrfacher Hörungen entwickeln, sind das empirische Material, das im Weiteren analysiert werden kann. Dabei kann das ganze WP textanalytisch untersucht werden oder einzelne Hörweisen herausgegriffen und näher betrachtet werden (siehe dazu entsprechende Analysen in den Fallbeispielen). Zudem stellen die entstandenen Protokolle und deren Analyse auch eine Referenzgrösse für die möglichen Hörerfahrungen anderer dar. Das WP stellt somit eine Basis dar, wovon ausgehend kollektive Hörexperimente gestaltet werden können.

2.3.3 Kollektives Hörexperiment

Kollektive Hörexperimente zielen darauf ab, Hörerlebnisse anderer zu erfassen. Sie folgen den Spuren, die das Hören der autoethnografisch untersuchten Aufnahmen in anderen Menschen generiert. Wie reagieren andere auf eine Aufnahme? Und überschneiden sich ihre Wahrnehmungen mit eigenen Eindrücken? Kollektive Hörexperimente sollen die assoziative Kraft und den Imaginationsraum eines Tonbeispiels, so beispielsweise eines Radiofeatures, untersuchen. Die Hörexperimente sind in dem Sinne kollektiv, als die teilnehmenden Personen sich zur selben Zeit im selben Raum befinden und dasselbe hören. So kann über Lautsprecherboxen einmalig das zu untersuchende Klangobjekt abgespielt werden. Oder es kann über ein Kopfhörerexperiment, bei dem die Teilnehmenden mit Kopfhörern im selben Raum sitzen, die Möglichkeit des individuellen und wiederholten Hörens gegeben werden.

Es sind zwei unterschiedliche Erhebungsmethoden von kollektiven Hörexperimenten genutzt worden. Zum einen ein teilstandardisiert-standardisierter Fragebogen, bei dem das Hörerlebnis der Teilnehmenden geführt abgefragt wurde. Zum anderen eine Versuchsanordnung, bei der die Teilnehmenden in freier Form ihre Höreindrücke beschreiben konnten.

Die kollektiven Hörexperimente, die für das englischsprachige Feature (Fallbeispiel #1) und beim Demonstrationsexperiment (Fallbeispiel #3) Anwendung fanden, wurden im Rahmen von Kolloquien und Seminaren durchgeführt. Der Vorteil der direkten Konfrontation mit den Teilnehmenden im vorliegenden Fall war, dass Rückmeldungen und Diskussionen aus dem Experiment heraus entstehen konnten. Das Sichentwickeln eines kollektiven Moments wäre bei den aktuell sehr beliebten und gängigen Onlineumfragen,

über die zwar eine grössere Zahl und Vielfalt an Personen erreicht hätte werden können, in dieser Art nicht möglich gewesen.

Fragebogen mit teilstandardisierten und standardisierten Fragen (TSF)

Ein Fragebogen mit teilstandardisierten und standardisierten Fragen (TSF) enthält offene und halboffene Fragen. Vorgegebene Fragen ermöglichen es, die Teilnehmenden über ihre auditiven Eindrücke geführt abzufragen. Eine nach Einzelfragen strukturierte Abfrageform ermöglicht es zudem, die Höreindrücke der Teilnehmenden vergleichbarer zu machen. Es wurde nach folgenden Bereichen von auditiven Eindrücken gefragt:

1. *Affektiver Abdruck/Stimmung*: Die Teilnehmenden wurden angeregt, ihren affektiven Bezug zum Gehörten zu versprachlichen. Dazu wurde Emotions- und Stimmungsvokabular vorgegeben, woraus die Teilnehmenden die adjektivischen Begriffe, die ihrem Höreindruck am meisten entsprachen, auswählen konnten. Da es sich um eine teilstandardisierte Frage handelte, gab es zudem die Möglichkeit, eigenes affektiv-atmosphärisches Vokabular aufzulisten.
2. *Meinungen*: Subjektive Meinungen zur Sendung, so zur Beliebtheit und Umsetzung des Themas oder dem Eindruck, den der Sprecher hinterliess, wurden erfragt.
3. *Vorstellungswelten*: In einem dritten Fragetyp wurde mit Imaginationen gearbeitet. So wurden die Teilnehmenden des Hörexperiments in Fallbeispiel #1 aufgefordert, sich in eine vergangene Zeit und an einen anderen Ort zu versetzen und von da aus zur gehörten Sendung Stellung zu nehmen.

Auf die konkrete Gestaltung eines solchen Fragebogens wird im entsprechenden Fallbeispiel #1 genauer eingegangen.

Offener Fragebogen

Bei einem offenen Fragebogen werden die Teilnehmenden eingeladen, sich ein oder mehrere Klangbeispiele anzuhören und diese frei zu beschreiben. Die Teilnehmenden werden im Gegensatz zum TSF nicht mittels Fragen durch ihr Hörerleben geführt. Es steht ihnen frei, was sie beschreiben. Sie entscheiden selber, wie und mit welchem Vokabular sie das Gehörte beschreiben möchten

und können. Beim Einsatz dieser offenen ›Experimentanordnung‹ besteht das Risiko, dass es je nach gewähltem Klangbeispiel Personen gibt, die die ausgeteilten Bogen Papier ganz oder teilweise leer lassen. Störgeräusche, die ein semantisches und kausales Hören kaum zulassen, sind ein Fall von Klängen, die sehr schwierig zu beschreiben sind.

Bei der Auswertung lassen sich zwar die Inhalte der gegebenen Antworten im Gegensatz zum TSF weniger gut vergleichen. Hingegen lassen sich aber die unterschiedlichen spontanen Hörweisen der Personen nachvollziehen: Die offene Frageweise bietet die Möglichkeit, die unterschiedlichen Hörmodi der Teilnehmer/-innen anhand deren Verbalisierung zu analysieren. Dabei gibt es Personen, die kausal zu rekonstruieren versuchen, was sie hören, andere wagen sich nahe an ein reduziertes Hören der Klänge, noch andere verbinden die Klänge assoziativ mit persönlichen Hörerlebnissen.

Auf die konkrete Gestaltung eines solchen Fragebogens wird im entsprechenden Fallbeispiel #3 genauer eingegangen.

2.3.4 Demonstrationsexperiment

Die im Archiv des KWDs erhaltenen Sendungen und Rohmaterialien dokumentieren die Klangqualität eines Produktionsarchivs und damit die Klangqualität vor der Übermittlung. Das Demonstrationsexperiment fusst insofern auf einem medienarchäologischen Zugang zu Radio, als es eine Blickerweiterung von Radio als Kommunikationsmedium auf Radio als medientechnischer Akteur verfolgt. Medienarchäologie vertritt den Anspruch, das, was in den Maschinen passiert, in ihrer Forschung zu untersuchen, je nachdem in Experimenten mit den Geräten nachzustellen und zu theoretisieren.[105] Ein operativer Blick auf das Medium Radio führt dabei unweigerlich zur nicht kommunikativen Seite dieses Akteurs. Diese nicht kommunikative Seite artikuliert sich beim Kurzwellenradio dabei ebenfalls klanglich – so spezifisch in Form von diversen Störgeräuschen. Deshalb wurde in Ergänzung zu den Sounds aus dem Archiv das Hörerleben im Äther nachgestellt, aufgezeichnet und mit anderen geteilt. Dazu wurden im Äther sechs Stunden live protokolliert (siehe einfaches WP, Kapitel 2.3.2) und akustisch aufgezeichnet.

105 Jussi Parikka: What is Media Archaeology? Cambridge 2012, S. 88 f.

Die Tonaufnahmen aus dem Äther ergänzen die in einem Produktionsarchiv nicht vorhandenen akustischen Zeugnisse des Kurzwellenempfangs.

Das durchgeführte Demonstrationsexperiment, das in Kapitel 5.2 näher ausgeführt wird, besteht aus drei Schritten: dem schriftlichen wie klanglichen Aufzeichnen des nachgestellten auditiven Erlebens des Kurzwellenäthers, einer darauf basierenden Zusammenstellung eines Demotracks aus Klangausschnitten der erfahrenen radiofonen Soundscape und einem auf dem Track basierenden kollektiven Hörexperiment.

1) Sensory reenactment

Das Hörerleben wurde an historischen Kurzwellenempfangsgeräten nachgestellt. Diese methodische Herangehensweise bezieht sich auf die populärkulturellen und künstlerisch eingesetzten Praktiken des Reenactments vergangener Ereignisse. Die Kunstwissenschaftlerin Heike Engelke definiert das Reenactment als das Nachstellen eines vergangenen Ereignisses, in dessen Vollzug Geschichte als Präsenz erlebt werden soll.[106] Reenactment ist ein Anglizismus der sich im englischsprachigen Raum oft auf eine Hobbykultur der Vergangenheitsdarstellung bezieht, auch wenn es, so Engelke, keine Definitionsklarheit um den Begriff gibt.[107] Synonyme sind Reinszenierung, Reperformance oder Wiederaufführung. Das Charakteristische an Reenactments ist die verkörpernde Wiederholung von Geschichte.[108] Reenactments finden sich auch in der ästhetischen Praxis der Kunst.[109] In der Kunst werden beispielsweise Performances von anderen Künstler/-innen Jahre später wieder aufgeführt. Dabei, so Ian McCalman und Paul Pickering, vermögen Reenactments die Vergangenheit in einer Art aufzuzeigen, wie es über Worte nicht möglich sei. Das eigene Durchleben von Vergangenem unterstützt das Verständnis für historische Erlebenswelten, denn beim Wiedererleben wird Wissen erzeugt.[110] Im Nachstellen/Reenacting wird ein zeitliches Kontinuum zwischen

---

106 Heike Engelke: Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst. Omar Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson. Bielefeld 2017, S. 9.

107 Ebd., S. 26.

108 Ebd., S. 27; Iain McCalman/Paul A. Pickering: From Realism to the Affective Turn. An Agenda. In: Dies.: Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn. Basingstoke 2010, S. 1–17, hier S. 13.

109 Engelke 2017, S. 25.

110 McCalman/Pickering 2010, S. 3.

damals und jetzt verkörpert.[111] Die Bezeichnung *Demonstrations*experiment beschreibt den Versuch, über ein Nachstellen (hier: »Demonstrieren«) des Hörerlebens – über ein *sensory reenactment* – die damaligen Interrelationen und Interaktionen von Mensch und Radioapparat zu erforschen. Über ein *sensory reenacting* des hörenden Menschen am Radioapparat wird das Klangerlebnis vonseiten damaliger Radioempfänger/-innen (und nicht nur der Radioproduzent/-innen) erfahrbar und dokumentierbar gemacht. An verschiedenen Radioempfangsgeräten aus der Nachkriegszeit habe ich heutige Kurzwellensender empfangen und dieses Hören zwischen Suchen und Finden im Äther, zwischen technischem Rauschen und empfangenen Stimmen und Musiken, mittels einfachem WP und Audiorecording erfasst.

2) Demotrack

Aus dem Audioausgang der Radiogeräte habe ich die erfahrene Klangwelt des Äthers, die Soundscape von Kurzwellenradio, nicht nur an Kopfhörern gehört, sondern gleichzeitig mittels digitaler Tonaufzeichnung aufgenommen. Das Material dieser Versuchsanordnung, die live notierten Erlebnisse in einem Wahrnehmungsprotokoll sowie die parallel dazu gemachten sechs Stunden Tonaufnahmen, dienten als Ausgangsmaterial, um daraus – ähnlich wie es Soundscape-Forschende tun – charakteristische Ausschnitte zusammenstellen. Aus den Aufnahmen wurde sozusagen ein Kondensat aus den gesamten Hörerlebnissen hergestellt. Ausgewählte, als charakteristisch empfundene Klangmomente der Empfangsaufnahmen machen den *Demonstrationstrack* aus, welchen ich autoethnografisch und später kollektiv in einem Hörexperiment weiter untersuchte.

3) Kollektives Hörexperiment

In einem letzten Schritt wurden die elf einzelnen Ausschnitte des Demotracks in einem kollektiven Hörexperiment von Teilnehmenden beschrieben. Sie wurden aufgefordert, die Höreindrücke, die die einzelnen Samples in ihnen auslösten, frei zu beschreiben und zu notieren (siehe dazu 2.3.3: Offener Fragebogen).

111 Ebd., S. 14.

2.3.5 Ergänzend: Oral History Interviews

In Ergänzung zur direkten Auseinandersetzung mit den Archiv- und Ätherklängen wurden Gespräche mit ehemaligen Mitarbeitenden des Kurzwellendiensts und weiteren Zeitzeug/-innen geführt, die einen Einblick in die damalige Arbeit im Radio und die kulturpolitischen Umstände beim Schweizerischen Kurzwellendienst/Schweizer Radio International ermöglichten.[112] Die Durchführung von 15 Interviews mit Expert/-innen anhand von Leitfäden fand in Kooperation mit den Mitgliedern der Forschungsgruppe ›Broadcasting Swissness‹ statt.[113] Bei acht der geführten Interviews war ich direkt involviert. So wurde begleitend zur Untersuchung des arabischsprachigen Fallbeispiels #2 ein Gespräch mit damaligen Mitarbeitenden des arabischen Diensts geführt.

---

112 Julia Obertreis (Hg.): Oral History. Stuttgart 2012.

113 Uwe Flick: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Hamburg 2014, S. 194–226.

3 Internationales Radio und Kulturpolitik im Kalten Krieg

›Radio‹ scheint in der Forschungslandschaft etwas heimatlos zu sein. In unterschiedlich ausgerichteten wissenschaftlichen Publikationen zum Thema Radio wird immer wieder darauf verwiesen, dass Radio in der entsprechenden Disziplin ein Stiefkinddasein fristen würde. Radio, so schreibt der Britische Medienhistoriker Hugh Chignell, sei sogar in der Medienwissenschaft vernachlässigt worden. Einen Grund sieht er in der Entwicklung des Faches: Die in den 1960er Jahren beginnende Auseinandersetzung mit Massenmedien sei im Zeichen des Fernsehens als damals wichtigstem Alltagsmedium gestanden. Diese für Grossbritannien typische Entwicklung habe ebenso für weitere Länder ihre Geltung. Sogar in den USA, so Chignell, wo es um einiges besser sei, zeige sich dennoch in den meisten Büchern zu Radiogeschichte der Hinweis auf das wissenschaftlich vernachlässigte Medium.[1] Radio wird nicht nur in der medienwissenschaftlichen Forschung erst entdeckt. Die beiden US-amerikanischen Kulturanthropologen Lucas Bessire und Daniel Fisher betonen,[2] dass Radio nicht als ein veraltetes Medium gesehen werden, sondern als lebendiges, komplexes Reflexionsfeld heutiger Medienwelten dienen kann. Internationales Radio war eines der ersten Massenkommunikationsmedien, das über grosse Distanzen und nationale Grenzen, fast in Echtzeit überwindend, wirksam werden konnte. Aufgrund seiner politischen Wirksamkeit, so während des Kalten Kriegs, wurde internationales Radio schwerpunktmässig aus einer gesellschaftspolitischen historischen Perspektive untersucht. Im Folgenden werden für die Fragestellung vorliegender Arbeit wichtigste thematische Eckpunkte dieser radiohistorischen Forschungen skizziert.

1 Hugh Chignell: Key Concepts in Radio Studies. London 2009, S. 1 f.

2 Bessire/Fisher 2013, S. 363–378.

3.1 ›Freedom to Listen‹

Weil Radio die Möglichkeit gehabt hat, über den Eisernen Vorhang hinaus zu senden, hat es laut dem Historiker und Journalisten Michael Nelson die Regierungen im Osten zu Fall bringen können.[3] Dies war laut der Historikerin Jennifer Spohrer nur möglich, da die westlichen Mächte dem Rundfunk durch regulatorische Massnahmen diese Wirkungsmacht gegeben hatten. Die Internationalisierung der Medienpolitik war eine Neuerung nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa. In der Zwischenkriegszeit war man sich noch einig, dass Radiosender ein rein nationales Publikum bedienen sollten, das Publikum, welches die Programme auch über ihre Gebühren mitfinanziert. Eine Ausnahme bildete Radio Luxemburg, das bereits vor dem Zweiten Weltkrieg dank eines 200-Kilowatt-Transmitters eine europaweite Hörerschaft mit massentauglichen Sendungen erreichen konnte. Das war eine Ausnahme, denn bis Ende der 1930er Jahre galt das nationale Prinzip beim Rundfunk mit einer Monopolstellung des nationalen Senders (darum hiess der Sender der deutschsprachigen Schweiz auch »Landessender Beromünster«, benannt nach dem Standort der Sendeantennen). Das internationale Radio und damit der freie Informationsfluss wurde bis Ende des Krieges als Bedrohung angesehen. So gab es erst gegen Ende des Kriegs beispielsweise aus Nazi-Deutschland fremdsprachige Sendungen, die mittels Kurzwelle nach Amerika, Asien und Afrika gesendet wurden.[4] Danach warben westliche Mächte für eine ›Freedom to Listen‹. Die Hörfreiheit von ausländischen Sendern als Teil der Informationsfreiheit wurde in einer 1947 gehaltenen, internationalen Konferenz ausgehandelt. 1948 verabschiedete die UNESCO eine Resolution, die ihre Mitglieder dazu aufforderte, »to recognise the right of citizens to listen freely to broadcasts from other countries«.[5] Im Nachzug wurde 1950 von einer UN-Subkommission auch das sogenannte Jamming angeprangert.

3 Michael Nelson: War of the Black Heavens. The Battles of Western Broadcasting in the Cold War. Syracuse 1997.

4 Jennifer Spohrer: Radio Luxembourg and Cold War Changes in European Attitudes Towards International Broadcasting. In: Judith Devlin (Hg.): War of Words. Culture and the Mass Media in the Making of the Cold War in Europe. Dublin 2010, S. 93–97.

5 Es handelte sich dabei um die Unesco General Conference, Third Session, 3C/110, Nr. 11, Resolution 7.2221 (zitiert nach George A. Codding: Broadcasting Without Barriers. Paris 1959, S. 71).

3.2 Jamming

Durch Jamming versuchten vorwiegend Länder des Ostblocks, durch Störsender den Empfang von Radiosignalen, die Propaganda transportieren konnten, zu unterbinden.[6] Da dieses Abkommen für die Mitglieder nicht verbindlich war, wurde Jamming während der gesamten Zeit des Kalten Kriegs dennoch auf beiden Seiten betrieben. Dazu wurde ein Radiosender auf dieselbe oder benachbarte Frequenz des zu störenden Signals gesetzt, was den Empfang von dessen Sendefrequenz störte oder ganz unmöglich machte. Mit beträchtlichem technischem Aufwand begann die DDR im Verlauf der 1950er Jahre, ein Netz von Störsendern aufzubauen. Die Verhinderung des Empfangs westlicher Radiostationen wurde mit dem Argument gerechtfertigt, dass die Bevölkerung Schutz vor den ›schädlichen‹ Einflüssen des Kapitalismus benötige. Aus der Sichtweise kommunistischer Klassenideologie waren die höchst gestellten Vertreter der kapitalistischen Gesellschaft diejenigen, die Radio dazu benutzten, um das Proletariat zu manipulieren. Aus deren ideologischer Perspektive waren die Programme westlicher Sender, wie des von der USA kontrollierten RIAS,[7] ein Mittel psychologischer Kriegsführung, welches es abzuwehren galt. Letztlich beeinträchtigten die Jammer die Übermittlung von Sendungen der eigenen Rundfunkanstalten sowie des Polizeifunks.[8] Das Jamming führte zu Klagen aus der Bevölkerung, die den einzigen zugelassenen Sender oft nur schwach oder gar nicht empfangen konnte, und letztlich zu einem Glaubwürdigkeitsproblem. Denn von öffentlicher Seite konnte nicht eingestanden werden, dass dies das Werk der eigenen Störsender war.[9] Jamming zeigt, dass Radio nicht nur ein Kommunikations-, sondern auch als ein technisches Medium bei der Austragung von internationalen Konflikten im Kalten Krieg fungiert.

---

6 Spohrer 2010, S. 101.

7 Abkürzung für »Rundfunk im amerikanischen Sektor«.

8 Christoph Classen: Jamming the RIAS. Technical Measures Against Western Broadcasting in East Germany (GDR) 1945–1989. In: Badenoch/Ficker/Heinrich-Franke 2013, S. 321–346.

9 Ebd., S. 331–343.

3.3 Kulturkrieg und kulturelle Annäherung

Der Kalte Krieg wird von Historiker/-innen deshalb als Kulturkrieg beurteilt, da er auf Konflikten beruht, die durch die schnell voranschreitende Modernität begründet sind. Da auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs kulturelle Traditionen durch die Modernisierung unter Druck gerieten, wird internationales Radio als Beispiel für die daraus entstehenden Konflikte betrachtet.[10] Jüngere historische Untersuchungen zu Radio im Kalten Krieg sehen in diesem Modernisierungs- und Internationalisierungsprozess vielmehr einen Kulturwettbewerb als einen Kulturkrieg hervortreten. Dieser kulturelle Wettbewerb führte dabei sogar zu neuen internationalen Verbindungen. Jessica C. E. Gienow-Hecht beschreibt, wie staatliche Interessen, geopolitische Strategien, ideologische Vorurteile, eine obsessive Selbstdefinition und eine kontinuierliche Herstellung von Feindbildern die Umrisse des Kalten Kriegs in Europa massgeblich geformt hätten.[11] Sie verdeutlicht dabei aber genauso das Entstehen von kulturellen Beziehungen, so am Beispiel der Verbindungen zwischen den USA und der UdSSR: Kulturzentren, Galerien, Orchesterhäuser oder Literaturübersetzungen seien zur Arena für den Kampf zwischen zwei Weltanschauungen geworden. Auch Länder, die bis anhin das Kulturschaffen und die eigene zeitgenössische Kulturproduktion kaum gefördert hatten, begannen gross in die Vermarktung von Musik, Literatur oder der visuellen Künste zu investieren. Auf beiden Seiten wurde versucht, über kulturelle Infiltration und eine psychologische Kriegsführung das Gegenüber und seine Anhänger zu schwächen.[12] Ein sprechendes Beispiel für diese instrumentalisierende Haltung gegenüber Kultur ist eine Aussage Dwight D. Eisenhowers, der von 1953 bis 1961 US-amerikanischer Staatspräsident war: »Culture is no longer a sissy word … The tangible, visible and audible expression of national idealism is culture.«[13] Eisenhower zieht eine Verbindungslinie zwischen Kultur und nationalstaatlichen Idealen. In einer Rede von 1944 verortet der Schweizer

---

10 Judith Devlin: Editors' Introduction. In: Dies. (Hg.): War of Words. Culture and the Mass Media in the Making of the Cold War in Europe. Dublin 2010, S. xi.

11 Jessica C. E. Gienow-Hecht: Culture and the Cold War in Europe. In: Melvyn P. Leffler/Arne Odd: The Cambridge History of the Cold War. Cambridge 2010, S. 398–419.

12 Ebd., S. 400.

13 Zitiert nach ebd.

Kulturminister und Bundesrat Philipp Etter Kunst als Ausdruck der geistigen Selbstbehauptung und Zeugnis mutigen, schöpferischen Selbstbewusstseins des Landes.[14] Hier klingt die ›geistige Landesverteidigung‹ nach, im Zeichen derer auch der KWD ab 1938 offiziell mit Fokus auf die Schweizer/-innen im Ausland sendete, um sie in die Heimat zu integrieren.[15] Diese Rückbesinnung auf sich selbst, der Selbstbezug auf schweizerische Werte, stand während des Zweiten Weltkriegs im Zeichen der Abwehr faschistischer und nationalsozialistischer Ideologien. In den 1950er Jahren führte die geistige Landesverteidigung zu einem gewissen Isolationismus der Schweiz und wurde in den 1960er Jahren von linkspolitischer Seite als ideologische Indoktrination gesehen – die geistige Landesverteidigung rückte immer mehr in die Ecke rechtsbürgerlicher Ideologie.[16] Somit entwickelt sich der KWD durch seine Internationalität und weltoffene Haltung ab den 1960er Jahren immer mehr weg von der Haltung dieser ›neuen‹ geistigen Landesverteidigung: Der KWD und seine internationalen Mitarbeitenden sowie auch dessen kommunikative Bestrebungen, die Schweiz genauso wie andere westliche Länder als modernes und offenes Land zu positionieren, tendieren nicht in Richtung dieser konservativen Entwicklung der ›geistigen Landesverteidigung‹.

Kultur wurde in der Zeit des Kalten Kriegs zum Instrument für die Umsetzung geopolitischer Interessen, weshalb Kultur vom Staat, von Nichtregierungsorganisationen und Privaten so stark subventioniert und gefördert wurde, wie es weder vorher noch nachher jemals wieder der Fall gewesen ist.[17] Austragungsorte dieses Kulturwettkampfs waren auch die Weltausstellungen. Zudem mass man sich in Medien wie dem Radio, Kino und Fernsehen. Dadurch hat sich in den letzten Jahren historiografischer Forschung zu Radio im Kalten Krieg die Perspektive von den internationalen Konflikten und ideologischen Schlachtfeldern zu den kulturellen Beziehungen verschoben, die

---

14 Anonymus: Ausstellung ›Schweizerkunst‹ in Bern. Ansprache Philipp Etter. Bern 1944 (Memobase ID: SwissinfoSRI_CD_HIS_013_Track04).

15 Thomas Hengartner/Walter Leimgruber/Johannes Müske: Broadcasting Swissness. Schweizer Radio International und die Sammlung Dür. In: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.): Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik – Programm – Geschichte(n). Zürich 2016, S. 7–14, hier S. 8 f.

16 Marco Jorio: Geistige Landesverteidigung. In: Historisches Lexikon der Schweiz Online (www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php); Theo Mäusli: Jazz und geistige Landesverteidigung. Zürich 1995.

17 Gienow-Hecht 2010, S. 400 und 418.

während des Kalten Kriegs entstanden sind. Dieses kulturelle Wetteifern produzierte nicht einfach Zonen des Konflikts, sondern auch der Annäherung.[18] Wie sich diese Annäherungen in Bezug auf das Radio gestalteten, kann mit Blick auf die Hörerschaft knapp gefasst so ausgedrückt werden: Unterhaltung anstatt Information! Hörer/-innen des öffentlichen Rundfunks suchten vor allem Unterhaltung und mieden politisch eingefärbte Propaganda. Die Freiheit der Unterhaltung wird somit als wichtigerer Einflussfaktor auf die Hör- und Sehgewohnheiten in der Nachkriegszeit gesehen als die Verbreitung von Information zu Propagandazwecken:

> Political authorities and broadcasting organizations tried their best to control broadcasting spaces and to design and transmit programmes according to their own ›political‹ agenda. However, they could not force people to listen and watch, or interpet programmes according to official versions. [...] The Western success over Eastern broadcasting, which has been often celebrated in Cold War literature, cannot be explained solely by the attractiveness of the Western political system – this, too was an arena where apparently non-political ›soft power‹ was important.[19]

Die Einflussnahme auf eine Hörerschaft ist aus Sicht von Alexander Badenoch, Andreas Ficker und Christian Heinrich-Franke viel eher über Unterhaltungssendungen als über ideologisch eingefärbte informative Sendungen gelungen. Die unterhaltende Rolle des Radios verorten sie im Zeichen einer unpolitischen Form von ›Soft Power‹, von weicher Einflussnahme, die über vordergründig ›unproblematische‹ und ›ungefährliche‹ Inhalte funktioniert. ›Soft Power‹ im Kontext nationalstaatlicher Absichten wird in der Forschungsliteratur auch als Kulturdiplomatie gefasst. Grundsätzlich unterscheidet sich Kulturdiplomatie von anderen Formen diplomatischer Interaktionen dadurch, dass es sich dabei nicht um die konventionelle diplomatische Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Staaten oder deren Repräsentant/-innen handelt.[20] Bei Kulturdiplomatie geht es grundsätzlich um eine Kommunikation zwischen

---

18 Alexander Badenoch/Andreas Ficker/Christian Heinrich-Franke: Airy Curtains in the European Ether. Introduction. In: Dies. 2013, S. 9–26, hier S. 12.

19 Ebd., S. 372.

20 Jessica C. E. Gienow-Hecht/Mark C. Donfried: The Model of Cultural Diplomacy. Power, Distance, and the Promise of Civil Society. In: Dies. (Hg.): Searching for a Cultural Diplomacy. New York 2010, S. 13–32.

Staat und ausländischen Bürger/-innen.[21] Nach einer Definition des US State Departments von 1959 umfasst Kulturdiplomatie »den direkten und anhaltenden Kontakt zwischen Völkern unterschiedlicher Nationen«, um dadurch »unterstützend ein besseres Klima internationalen Vertrauens und Verständnisses zu schaffen, in welchem die offiziellen Beziehungen stattfinden können«.[22] Kulturdiplomatie wird als indirektes Mittel der Aussenpolitik und der Völkerverständigung genutzt. Bezieht man sich auf jüngste historische Untersuchungen, insbesondere aus dem angloamerikanischen Raum, wird darin Kulturdiplomatie als eine nationale Politik beschrieben, die den Export repräsentativer Elemente der Kultur der Nation fördert und unterstützt, um die Aussenpolitik voranzubringen. Eine Grundfrage kulturdiplomatischen Engagements ist, inwiefern eine staatliche Einflussnahme auf den Aufbau kultureller Beziehungen sinnvoll und nützlich ist.[23] Auf der einen Seite kann kulturelle Diplomatie als staatlich kontrolliertes Werkzeug von Propaganda eingesetzt werden – auf der anderen Seite eröffnet sich über die Untersuchung von nicht staatlichen Organisationen und privaten Initiativen eine Perspektive auf den Begriff, der sich davon deutlich distanziert.[24] Die Motive, die zum Bestreben nach einem Aufbau eines bestimmten Images im Ausland führen, reichen im 20. Jahrhundert von der Aussicht auf eine erhöhte Exportwirtschaft bis zum Wunsch nach kultureller und politischer Wahrnehmung in der Welt. Wie diese Wahrnehmung von aussen gestaltet und gewertet wurde, ist je nach Land unterschiedlich gewesen: So haben nach Gienow-Hecht die Franzosen und die Deutschen kontinuierlich auf ihre Sprache Bezug genommen, die Briten hingegen haben auf Bildung gesetzt, die Russen einen Fokus auf Gleichheit (*equal reciprocity*) gelegt und die Kanadier haben die Diversität in ihrer kulturellen Entwicklung hervorgehoben.[25] Auf die Schweiz geht Gienow-Hecht nicht direkt ein. Eine gewisse Parallele zu Kanada könnte aber hier gezogen werden, da die Schweiz durch den KWD ebenfalls mehrfach als mehrsprachiges und kulturell diverses Land vermittelt wurde. Der Wille einer heterogenen Gemeinschaft, eine Nation zu sein, wurde ebenfalls

21 Ebd., S. 13.

22 Zitiert nach ebd.

23 Ebd., S. 14

24 Jessica C. E. Gienow-Hecht: What Are We Searching For? Culture, Diplomacy, Agents and the State. In: Dies./Donfried 2010, S. 3–12, hier S. 9.

25 Gienow-Hecht/Donfried 2010, S. 20.

kontinuierlich betont. Nach Gienow-Hecht und Donfried sind die Instrumente, die dazu eingesetzt wurden, dabei ebenfalls unterschiedlich gewesen: Das Paradebeispiel USA hat im Kalten Krieg sehr stark auf Massenkommunikationstechnologien gesetzt, um die öffentliche Meinung von Millionen von Menschen rund um den Globus zu beeinflussen.[26]

Wie stark die über Kurzwelle ausgeübte ›Soft Power‹ staatlichen Regulierungen unterlag, zeigt sich als strittig. Auf der einen Seite stehen die Radiokriegs-Verfechter, die der Propaganda einen grossen Einfluss einräumen, auf der anderen Seite findet man Kritiker, die der Unterhaltung grösseren Einfluss auf das Publikum einräumen als der Information (und Propaganda).

3.4 Der KWD

3.4.1 Glaubwürdigkeit

1962 wurde beim KWD eine 24-Stunden-Redaktion mit Englisch als Grundsprache eingeführt. Die dahinter stehenden neuen Möglichkeiten der Informationsgenerierung führten auch zu Diskussionen darum, »wie denn das Leben und die Probleme des eigenen Landes im Rahmen einer solchen Selbstdarstellung dem Ausland gegenüber zu behandeln seien«. Der Direktor des KWDs Gerd H. Padel schrieb im Jubiläumsband zu 50 Jahre Kurzwellendienst und Schweizer Radio International (SRI), wie der Sender ab 1978 hiess, zu dieser Neuausrichtung, dass der Sender weder »ein patriarchalisches Sprachohr« einer »Exekutivpublizistik« sein soll noch das Bild eines Landes »in paradiesischer Harmonie dahinlebender Idylle« vermitteln dürfe. Als Credo des Senders verankert Padel Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und journalistische Redlichkeit. Die Glaubwürdigkeit sei die Grundlage für eine nachhaltige und längerfristige Beziehung zum Publikum.[27] Die Glaubwürdigkeit wird im Jubiläumsband von 1985 auch von anderer Seite her wiederholt betont. So schreibt der Botschafter Heinz Langenbacher: »SRI und schweizerische Auslandsvertretungen verfolgen ein und dasselbe Ziel. Wir wollen die Schweiz

---

26 Ebd., S. 16.

27 Gerd H. Padel: 50 Jahre Schweizer Radio Internation. In: Schweizer Radio International (Hg.): 1935–1985. 50 Jahre Schweizer Radio International. Bern 1985, S. 23–28, hier S. 27 f.

im Ausland glaubwürdig darstellen.«[28] Glaubwürdigkeit als Wertvorstellung eines sich im Kriegsfalle als neutral sehenden Kleinstaats wie der Schweiz wird auch im Rahmen der Sicherheitspolitik als unumgänglicher Weg gesehen.[29] Glaubwürdigkeit wurde auch von den Hörer/-innen selber gefordert. Schenkt man den im Archiv erhaltenen ›Popularity Votes‹ von Hörerclubs Glauben, war die Schweiz ziemlich erfolgreich, als nicht propagandistischer Sender wahrgenommen zu werden. Im Zentralarchiv des KWDs befindet sich ein Teil der damaligen Hörerforschung des Senders. Diese Hörerforschung besteht grösstenteils aus einer Zusammenstellung von Ausschnitten aus Hörerbriefen, also von spontanen Hörerreaktionen, aber auch aus eigenen Umfragen des Senders. Für die Zeit von 1950 bis 1975 wurden auch Berichte zur Popularität des Schweizer Auslandssenders im Vergleich zu anderen Sendern, die sogenannten Popularity Votes von internationalen Kurzwellenvereinigungen aufbewahrt. Die überlieferten Dokumente vermitteln eine äusserst hohe Beliebtheit des Schweizer Auslandssenders. So geben die Unterlagen den Eindruck wieder, dass sich der Schweizer Sender in der betreffenden Zeit durchgängig grosser Sympathie und Popularität rühmen durfte. »Popularity Votes« waren Wettbewerbe zwischen den Stationen, die auf Beliebtheitswertungen basierten. Diese Wertungen bestanden aus Einsendungen von Clubmitgliedern, die schriftlich begründen mussten, warum der persönlich favorisierte Sender als bester Sender beurteilt werden soll.[30] Im »Popularity Vote« des International Shortwave Clubs in London belegte der KWD

- 1950 den 3. Platz hinter Leopoldville (Belgischer Sender im Kongo) und Australien, aber vor Kanada, BBC, Holland und Voice of America
- 1953 den 3. Platz hinter BBC und Australien, aber vor Leopoldville, Kanada und den Niederlanden

28 Heinz Langenbacher: Radio und Diplomat. Informationsabhängige unter sich. In: Schweizer Radio International 1985, S. 103–107, hier S. 107.

29 Jacques Freymond: La place de Radio Suisse Internationale dans la politique étrangère de la Suisse. In: Schweizer Radio International 1985, S. 81–85, hier S. 81 f.

30 Dieses Verfahren erinnert stark an heutige social media‹ mit ihren likes – je mehr likes ein Sender bekommt, desto höher steht er auf der Skala.

– 1956 den 2. Rang hinter Australien, gefolgt von BBC, Leopoldville, Kanada und den Niederlanden. Die Voice of America belegte nur den 12. Platz.[31]

Die Popularity Votes sind ein Beispiel für den diskutierten Wettbewerbsgeist zwischen den Ländern, der in der Nachkriegszeit nicht nur im Radio, sondern allgemein im Rahmen eines Kulturwettbewerbs zwischen den Staaten ausgefochten wurde. Die internationalen Hörerclubs, welche die Radiostationen beurteilten, können als eine kritische Öffentlichkeit gewertet werden. Dabei vertreten diese Clubs und ihre Mitglieder gemeinsame Vorstellungen mit Kriterien für gute und schlechte Sender. Eines der wichtigsten Kriterien, das macht das Schriftstück von 1956 deutlich, war eine antipropagandistische Haltung: Sender mit »selbstsüchtigen Programmen« sollen verschwinden, so forderte es der Shortwave Club. Dabei findet sich dieser Anspruch – wenn teilweise auch nur in sprachlichen Nuancen – in den brieflichen Einsendungen der Hörer/-innen wieder, die in den Unterlagen des Clubs zitiert werden. Ein D. Church aus London hatte geschrieben: »My No.1. is the Swiss Shortwave Service. I would place the Swiss radio as the outstanding broadcaster of all. Programmes are always interesting, instructive and perfectly reflect the way of life, people and the country of Switzerland.«[32]

Der Anspruch der Hörer/-innen des Shortwave Clubs an Propagandafreiheit geht mit der von Schürmann erwähnten Glaubwürdigkeit einher: Das Gehörte musste einer gewissen tatsächlichen Situation im Land entsprechen. Man sollte das eigene Land nicht aus einer verzerrenden, idealisierenden Perspektive darstellen. Ein L. Hayes aus Chicago schrieb: »My No.1. is the Swiss Shortwave Service. Because of their two programmes: ›Penny A Song‹ and ›Windows to the World‹, which I believe do a good service to mankind.«[33]

Für Hayes ist ein guter Sender einer, welcher über seine Programme Gutes für die Menschheit tut. Hayes geht somit über einen persönlichen Unterhaltungs- und je nachdem auch Belehrungseffekt hinaus und verdeutlicht

---

31 Das englische Programm des Schweizerischen Kurzwellendienstes erobert den zweiten Platz im Popularity Vote 1956 des International Shortwave Club mit Sitz in London am 15. Februar 1956 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.2-003).

32 Das englische Programm des Schweizerischen Kurzwellendienstes vom 15. Februar 1956 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.2-003).

33 Ebd.

gewissermassen die mit Kurzwellenradio und dem Kalten Krieg einhergehende Vorstellung einer friedlichen Einheit von unterschiedlichen Menschen und Nationen im Rahmen einer ›Völkerverständigung‹. Dass sich Briefschreiber/-innen damals oft als Verteter/-innen von Hörergruppen sahen, verdeutlicht auch ein Beispiel aus der Hörerbriefzusammenstellung des KWDs. Die erwähnte Sendung muss von der Gründung des bis heute bestehenden Pferdealtersheims im jurassischen Le Roselet[34] gehandelt haben:

> The oral portion of your broadcasts is also greatly enjoyed. The description, tonight, of the founding of a rest home for retired horses in Switzerland, made a strong and favorable impression on your listeners, as these folks are horse lovers and owners.[35]

Dies schrieb Harry L. Moore aus Big Bar in Kalifornien am 15. Mai 1958 an die *Swiss Broadcasting Corporation*. Moore schreibt hier nicht in der Ich-Form von seinen persönlichen Eindrücken, sondern aus Sicht eines externen, quasi neutralen Beobachters. Er ist sich sicher, dass die Sendung einen starken und vorteilhaften Eindruck auf alle Hörer/-innen gehabt hat, die wie er aus einer Region kämen, in der man Pferde liebe. Moores Brief macht deutlich, dass sich Hörer/-innen von Kurzwellenradio gewissermassen nicht als Einzelhörer/-in, sondern als Teil eines Kollektivs verstanden – eine Hörgemeinschaft mit gemeinsamen Interessen und einer gemeinsamen Hörpraxis. Diese imaginierte Vergemeinschaftung von Hörer/-innen über nationale Grenzen hinweg kann als eine globale imaginierte Hörgemeinschaft[36] verstanden werden. Im Beispiel von Le Roselet vermag dies gar Gefühle der transnationalen Verbindung mit anderen Menschen in anderen Ländern auszulösen.

---

34 Siehe dazu Stiftung Le Roselet, online unter www.philippos.ch/heime/le-roselet/le-roselet.html.

35 Höreranalysen 1950–1959 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.2-003).

36 Der Begriff lehnt sich an eine Weiterentwicklung von Benedict Andersons ›imagined community‹ an, wie ihn Carolyn Birdsall für ihre Untersuchung zum Radio im ›Dritten Reich‹ benutzt hat (Carolyn Birdsall: All of Germany Listens to the Führer: Radio's Acoustic Space and ›Imagined Listening Community‹ in Nazi Germany. In: Ros Bandt (Hg.): Hearing Places. Sound, Place, Time and Culture. Newcastle upon Tyne 2009; dies.: Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945. Amsterdam 2012).

Auf ›Völkerverständigung‹ als institutionspolitisches Ziel des Senders geht auch der damalige Generaldirektor der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft Leo Schürmann ein:

> Schweizer Radio International soll kein ›elektronischer Souvenirladen‹ gängigen Zuschnitts für Ausländer sein, obwohl zur Präsentation schweizerischer Eigenart durchaus echte Folklore gehört! Ebensowenig ist er ein Public-Relations-Sender im Dienste unserer Wirtschaft und des Fremdenverkehrs. Vielmehr ist er ein Vermittler zwischen uns Schweizern und der Welt, sozusagen Bindeglied von Volk zu Volk […].[37]

Schürmann grenzt den KWD hier ganz klar von Landeswerbung ab, die sich auf einseitige folkloristische Darstellung bezieht oder die rein ökonomisch orientiert ist. Schürmann verortet den KWD vielmehr im Zeichen einer ›Völkerverständigung‹. Er emotionalisiert im Verlauf seines Artikels die Positionierung des KWDs in Richtung ›Völkerverbindung‹:

> Unsere Aufgabe ist erfüllt, wenn die Hörer in aller Welt jene Meinung von uns haben, die ein Hörer aus Uruguay in einem Dankesbrief so formulierte: »Die Programme von Schweizer Radio International sind hochinteressant; sie haben mich definitiv zu einem Freund der Schweiz gemacht!«[38]

Der KWD hat den Anspruch, Freunde und Freundinnen der Schweiz in der ganzen Welt zu finden. Auch wenn es dabei um ein gewissermassen altruistisches Motiv geht, wird bei der Durchsicht erhaltener Unterlagen zum KWD aus dem Zentralarchiv rasch deutlich, dass der KWD mit verschiedenen Institutionen in der Schweiz zusammengearbeitet hat, die Einfluss auf das Programm ausübten und dabei auch ökonomische Interessen vertraten: So arbeitete der KWD nicht nur mit Pro Helvetia, sondern auch mit dem Amt für Handelsförderung, den nationalen Tourismusorganisationen sowie mit der Swissair zusammen. Somit müsste Schürmanns Position wohl so verstanden werden, dass zwar Werbung für das eigene Land betrieben werden soll, nur darf diese Werbung nicht explizit als Werbung auffallen – also nicht als PR- oder Verkaufsstrategie entlarvt werden. Politische Propaganda im negativen Sinne muss möglichst vermieden werden. Landeswerbung soll auf subtile

---

37 Leo Schürmann: Schweizer Radio International. Vermittler zwischen uns Schweizern und der Welt. In: Schweizer Radio International 1985, S. 16 f., hier S. 17.

38 Ebd.

Weise geschehen, über Vertrauen und damit eine emotionale Bindung von Hörer/-innen an den Kurzwellendienst und damit an die Schweiz. Schürmanns Aussagen machen insofern ein kulturdiplomatisch ausgerichtetes Bestreben deutlich, als es darum geht, Menschen in fremden Ländern für die Schweiz als Land zu begeistern, einzunehmen, sich dabei aber dennoch einen gewissen ökonomisch-politischen Vorteil zu erhoffen.

Der Erfolg eines internationalen Radiosenders, so machen die Popularity Votes und die kulturpolitischen Aussagen Schürmanns deutlich, hing letztlich auch von programmpolitischen Strategien ab. Radio muss auch in einem globalen Setting als ein *medium of feeling* wirksam werden können, wie Radiohistoriker David Hendy das Medium bezeichnet.[39]

3.4.2 Schweiz international

Als der KWD 1935 mit Testsendungen sowie ab 1938 offiziell auf Sendung ging, kam ihm vorerst die Rolle des Stifters nationaler Zusammengehörigkeit zu. Das internationale Radio, das über Kurzwelle die teils grossen Distanzen zu den Hörer/-innen zu überwinden vermochte, fungierte somit als Integrationsmedium der ›fünften Schweiz‹ in eine nationale Hörgemeinschaft.

Die Stimme der Schweiz und vor allem auch die vertraute Schweizer Volksmusik fernab zu hören, löste in den Auslandschweizer/-innen immer wieder Heimatgefühle aus, wodurch sich der KWD in seiner frühen Phase auch den Übernamen ›Heimwehsender‹ einheimste.[40] Der KWD war nicht nur Kommunikationsmedium, sondern war zu besonderen Anlässen auch vor Ort ›in den Kolonien‹ präsent: So organisierte der KWD zeitgleich zum Schützenfest in der Schweiz sogenannte Weltschützenfeste. Auch die alljährlich stattfindenden 1.-August-Festivitäten waren für die Schweizer/-innen im Ausland ein jährlich wiederkehrendes Highlight.[41] Diese Beispiele verdeutlichen die grosse Bedeutung des internationalen Radios als gemeinschaftsstiftendes und verbindendes Medium für die Schweizer/-innen im Ausland.

39 Hendy 2013, S. 40.

40 Schürmann 1985, S. 16.

41 Fanny Gutsche: Die Radio-Weltschützenfeste der Schweizer im Ausland 1939–1969. Der Schweizerische Kurzwellendienst als Vergemeinschaftungsmedium. In: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness 2016, S. 109–128.

In einer Botschaft des Bundesrates von 1937 wurde bereits auch ein ausländisches, nicht schweizerisches Publikum als Zielpublikum verankert, indem von Kulturwahrung und Kulturwerbung als Aufgabe des Auslandsenders gesprochen wurde: Der KWD habe »dem Auslande zu zeigen, dass wir nicht nur ein Land der Industrie, des Handels und des Fremdverkehrs seien, sondern vielmehr ein Land von hoher Kultur und bodenständiger, eigenartiger Zivilisation«.[42] Die repräsentative Funktion des Senders ist somit bereits 1938 verankert und wurde auch in der neuen Konzession an die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG SSR) 1954 bestätigt: »Die Kurzwellensendungen sollen die Verbindung zwischen den Auslandschweizern und der Heimat enger gestalten und die Geltung der Schweiz im Ausland fördern.«[43]

Im Gegensatz zur Schweiz war für Länder mit kolonialem Besitz das internationale Radio von Anfang an ein wichtiges Mittel territorialer Anbindung der auswärtigen Gebiete und damit auch kommunikatives Werkzeug einer imperialistischen Politik.[44] Dies macht auch die Sprachabdeckung der einzelnen internationalen Broadcaster deutlich. Der 1932 gegründete BBC Empire Service (ab 1958 Overseas Service, seit 2012 World Service) startete bereits 1938 mit einem arabischen Service, der noch vor einem deutschen, französischen oder italienischen Service auf Sendung ging. Bis in die 1940er Jahre hinein verbreiterte BBC World seine Sprachabdeckung mit osteuropäischen Sprachen sowie Türkisch und sendete in zahlreichen Sprachen Zentral- und Südostasiens sowie auf Chinesisch und Russisch.[45] In den 1950er Jahren kamen beim BBC Overseas Service auch afrikanische Sprachen hinzu.

Auch von der Anzahl der Sprachen und Sprachdienste her betrachtet, war der KWD ein kleiner Sender. Bis Mitte der 1960er Jahre wurde nur in den vier Landessprachen sowie auf Englisch, Spanisch und Portugiesisch gesendet. Neben einigen Sendungen in Esperanto gab es im Gegensatz zur BBC bis dato keine aussereuropäischen Sprachen. Bis zur Einstellung des Europaprogramms in den 1970er Jahren aufgrund der Verbesserung der Mittelwellenreichweite der

---

42 Schürmann 1985, S. 16.

43 Geschichte von Schweizer Radio International im Überblick. In: Schweizer Radio International 1985, S. 35–48, hier S. 38.

44 Philo Charles Wasburn: Broadcasting Propaganda. International Radio Broadcasting and the Construction of Political Reality. Westport 1992, S. 48 f.

45 BBC World Service Language Timeline, online unter www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070208_html_multilingual_audio.shtml.

Landessender[46] war das Programm des KWDs zweigeteilt in ein Europa- und ein Überseeprogramm. Das Europaprogramm adressierte die umliegenden deutsch-, italienisch- und französischsprachigen Gebiete, alles, was darüber hinausging, gehörte zum Überseeprogramm. Somit umfasste das Überseeprogramm geografisch auch die westeuropäischen Länder Spanien und Portugal sowie Grossbritannien. Das Überseeprogramm wurde aber auch in Regionen gesendet, die tatsächlich durch Ozeane von Europa getrennt sind: Neben Nord- und Südamerika wurde auch nach Afrika, den Nahen und Mittleren Osten, Indien, Pakistan, Japan und China sowie nach Australien und Neuseeland gesendet. In einige der Gebiete wurden Programme in den Landessprachen sowie zusätzlich je nach kolonialhistorischem Hintergrund des entsprechenden Landes Sendungen in Englisch oder Französisch verbreitet. Nimmt man beispielsweise den englischen Sprachdienst als den internationalsten Dienst, musste eine englischsprachige Sendung genauso für einen Briten wie für einen Pakistani oder Neuseeländer funktionieren. Aufgrund seiner sprachlichen Abdeckung muss der KWD von seinem Wirkungskreis her im Vergleich zur BBC mit ihrer grossen Sprachvielfalt oder anderen grösseren westlichen Kurzwellensendern insofern als kleiner Sender gesehen werden, als er nur für eine beschränkte Zahl an Hörer/-innen, welche die entsprechenden Sprachen beherrschten, zugänglich war. Somit verdeutlichen die zitierten ›Popularity Votes‹ auch nur die Beliebtheit des englischsprachigen Programms, welches vom grössten Dienst des Senders bestritten wurde.

Dank Bundessubventionen in den 1960er Jahren konnte sich der KWD etwas vergrössern und sich dadurch auch stärker internationalisieren. So versuchte die Schweiz im Rahmen der Dekolonisierung der Nachkriegszeit, über unterschiedliche Mittel ökonomisch wie politisch Einfluss auf die Länder der Dritten Welt als potenziell neue Marktpartner auszuüben.[47] Beispiele dafür beim KWD sind der Aufbau eines arabischsprachigen Diensts für den Nahen und Mittleren Osten und eines französischsprachigen Programms für Nordafrika in den 1960er Jahren.[48] Der KWD war bis dahin ein ausschliesslich durch die Konzessionsgebühren finanziertes Unternehmen. Dank der Initiative eines Nationalrats erhielt der

---

46 Bericht über den KWD 1969, S. 8 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A311-003).

47 Sandra Bott/Janick Marina Schaufel/Sascha Zala (Hg.): Die internationale Schweiz in der Zeit des Kalten Krieges. Basel 2011, S. 9 f.

48 Karoline Oehme-Jüngling: ›Swissness‹ für die arabische Welt. Auftrag, Programm und Rezeption des Arabischen Dienstes beim Schweizer Kurzwellendienst. In: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness 2016, S. 85–107.

KWD ab 1964 finanzielle Hilfe des Bundes, vorerst für fünf Jahre zugesprochen. Dieser Sprach- und Programmausbau war nur dank dieses Sonderkredits des Bundes zu bewerkstelligen.[49] Eine Budgeterweiterung von 690.000 auf 1.2 Millionen Franken wurde auf das Jahr 1969 bewilligt, welche nach einer einmaligen Verlängerung durch Bundesratsbeschluss 1974 wieder eingestellt wurde.[50] Bereits 1969 wurde eine Rationalisierung des Programms beschlossen, das aufwendige dokumentarische Sendungen nur am Sonntag vorsah und den aussereuropäischen Gebieten Priorität gab.[51] Im Gegensatz zum Overseas Service der BBC, der strukturell in die Aussenpolitik von Grossbritannien eingebunden war und dementsprechend eine andere finanzielle Ausgangslage hatte, scheint der KWD/SRI stets etwas ein Stiefkind in der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG SSR) gewesen zu sein, welcher (bis heute) um seine Position zu kämpfen hatte.

Auch wenn der KWD ein kleiner Radiosender war, war dieser im Äther als Stimme der Schweiz vertreten und liess die Schweiz damit an einem transnationalen Kommunikationsraum teilhaben; eines Kommunikationsraums, der sich durch das Kurzwellenradio und im Verlaufe des Kalten Kriegs auch durch das Fernsehen über den ganzen Erdball spann. In diesem Kommunikationsraum liessen Nationalstaaten ihre kulturellen Leistungen zirkulieren. Über die Propagierung und Vermittlung der eigenen Kultur als nationale Leistungen sollte ein positives Image im Ausland geschaffen werden. Internationales Radio kann dabei als kulturdiplomatisches Instrument gesehen werden, das allgemein in den Versuch moderner Nationen eingereiht werden kann, in einem internationalen Umfeld durch ›Kultur‹ zu bestehen.[52] Eine Untersuchung einer solchen kulturdiplomatisch abgestützten Kulturvermittlung führte Gienow-Hecht am Beispiel von deutschen Solomusikern und Orchestern durch, die als nicht staatliche Akteure und informelle Botschafter die USA durchreisten. Sie schliesst aus ihrer Untersuchung, dass die reisenden Musiker/-innen durch ihre Popularität den Weg freigemacht haben für eine intensivere und ausdauerndere Beziehung zwischen den beiden Ländern, als es konventionelle politische Verbindungen möglich machen: Durch die Kraft

49 Padel 1985, S. 26 f.

50 Geschichte und Gegenwart von Schweizer Radio International. In: Schweizer Radio International 1985, S. 35–64, hier S. 40.

51 Bericht über den KWD 1969, S. 8 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A311-003).

52 Gienow-Hecht/Donfried 2010, S. 14.

von Musik und Emotionen sind Bindungen zwischen den Ländern entstanden, die gebrochene Abkommen, gegenseitige Entfremdungen und sogar Kriege überdauern konnten.[53] Internationales Radio kann in seiner Rolle als medialer kommunikativer Akteur solcher internationaler Beziehungen in der Nachkriegszeit betrachtet und untersucht werden. Dabei soll einerseits nach den Hörerlebnissen gefragt werden, die dieser Vermittlung transnationaler kultureller Wissensbestände zugrunde liegen. Andererseits soll das Medium selber als (hörbarer) Akteur mit einbezogen werden.

3.4.3 Zum Programm eines Kurzwellensenders

Das Programm des KWDs musste mehrfachen kommunikativen Zielen gerecht werden, die sich mit dem offiziellen Auftrag eines öffentlich-rechtlichen Radiosenders zu decken hatten: Ein Sender besitzt neben einem Informationsauftrag auch einen Bildungs- und Kulturauftrag.

Es wurde bereits erwähnt, dass der KWD ein Europa- und ein Überseeprogramm bestritt. Die technische Übermittlung wurde von den schweizerischen Post-, Telefon- und Telegrafenbetrieben (PTT) gewährleistet – dabei wurde für das Europaprogramm ein Rundstrahler und für die weiteren Distanzen, die das Überseeprogramm zurückzulegen hatte, eine Antennenanlage mit Richtstrahlern genutzt, welche je nach Richtung der auszustrahlenden Programme, die 30 Minuten bis zwei Stunden dauern konnten, neu ausgerichtet werden musste.

Für das Europaprogramm wurden vor allem bestehende Sendungen von den drei lokalen Radiostationen Beromünster, Sottens und Monte Ceneri ausgestrahlt. Das Überseeprogramm hingegen enthielt vorwiegend eigens durch die KWD-Mitarbeitenden hergestellte Sendungen. Nur die wöchentlich wiederkehrenden Programmeinheiten für Auslandschweizer/-innen bestanden wie das Europaprogramm aus Sendungsrecyclings der nationalen Radiostudios.

Das Programm wurde in einem Halbjahresrhythmus angepasst. So erhielten registrierte Hörer/-innen halbjährlich die Programmzeitschrift *Switzerland Calling* zugesandt. In den archivierten Programmzeitschriften wird auch die Dreiteilung des Programms deutlich: Es gab tagesaktuelle Sendungen, die

---

53 Jessica C. E. Gienow-Hecht: Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920. Chicago 2009, S. 5.

meist zum Auftakt des Gesamtprogramms ausgestrahlt wurden. Auf die ›News‹ folgte der Unterhaltungsteil mit Musikprogrammen und Dokumentar- respektive Kulturprogrammen zur Schweiz, die teils auch spezifische Hörergruppen ansprechen sollten.

Der Informationsblock befriedigt nach radioanalytischer Sicht primär sogenannte informatorische Hörerbedürfnisse und ist gekennzeichnet von Sachlichkeit und dem Versuch, mit journalistischen Mitteln einen Eindruck von Objektivität zu vermitteln.[54] Leider sind keine Mitschnitte von Newssendungen im Archiv erhalten geblieben. Aus Sicht der Hörerbedürfnisse deckten die Teile mit Musikprogrammen und Kultursendungen ebenfalls informatorische, aber viel stärker emotive Hörerbedürfnisse ab.[55] Neben dem gesprochenen Wort spielte in diesem zweiten Programmteil die Musik eine wichtige Rolle als Emotions(-über-)träger.

Der KWD sendete sehr diverse Musikstile und beschränkte sich nicht auf Schweizer Volksmusik, wie man aus den Jahresberichten der SRG, in welchen immer wieder auf die Wichtigkeit von Volksmusik Bezug genommen wird, schliessen würde. Die Musiksendungen im Unterhaltungsprogramm des Kurzwellendienstes waren dabei meistens einem Musikgenre gewidmet, darunter gab es auch wöchentliche Jazz-Sendungen, die der Leiter des englischen Dienstes Lance Tschannen bestritt. Die Sonothek des KWDs bestand aus einer breiten Sammlung an aktuellen Schallplatten sowie einer Tonbandsammlung mit Schweizer Volksmusik und weiterer Schweizer Musik, die von Schweizer/-innen komponiert oder eingespielt wurde. Diese Sammlung hat der Mitarbeiter

54 Golo Föllmer: Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentität. In: Volmar/Schröter 2013, S. 321–338, hier S. 326; Hans J. Kleinsteuber: Radio. Eine Einführung. Wiesbaden 2012, S. 115 und 240. Aufgrund der hohen Bedeutung der Informationsredaktion beim KWD kam den ausländischen Mitarbeitenden bei tagesaktuellen Sendungen die Rolle eines rein sprachlichen Übersetzers zu. Im unterhaltenden Teil mit Musik- und Kulturprogrammen durften ausländische Mitarbeitende auch redaktionell und damit inhaltlich selbstständig bestimmen. Um allfällige Illoyalität gegenüber dem eigenen Land und der eigenen Sprachgemeinde in News zu vermeiden, so eine Mitarbeiterin des arabischen Dienstes, wiederholte sie als Übersetzerin und Sprecherin jeweils regelmässig den Namen des Schweizer Journalisten, damit klar wurde, dass das Gesagte dessen nicht ihre Meinung darstellte (Interview mit Zeinab Huber, Bern, 17. September 2014).

55 Föllmer 2013, S. 326.

Fritz Dür zwischen 1957 und 1967 erstellt.[56] Neben Studioaufnahmen beinhaltete die Sonothek des KWDs auch ein vom Umfang her im Vergleich zur Musik marginales Geräusch- oder Alltagsklängearchiv, das eigene ›Bruitage‹-Aufnahmen – eigene Feldaufnahmen von Geräuschkulissen respektive klanglichen Atmosphären – umfasste, sowie später auch die ersten Sound Library- oder Sound-Effect-Schallplatten, die in den 1970er Jahren aufkamen.[57]

Die kulturellen Sendungen bestanden im Gegensatz zu Musikprogrammen aus einem entsprechend höheren Wortanteil. Hier finden sich neben dokumentarischen Sendungen zur Schweiz, in denen Politik, Geschichte, Kultur, Menschen und aktuelle Themen beleuchtet wurden, auch sogenannte *Special-Interest*-Sendungen für spezifische Hörergruppen wie Frauen, Jugendliche oder Invalide. Diese Kultursendungen blieben im Verhältnis zu ihrem damaligen Anteil im Wochenprogramm in auffallend hoher Zahl im Archiv erhalten. Dies kann zwei Gründe haben: Es befanden sich darin interessante Aufnahmen wie Interviews mit wichtigen Personen oder andere ›Perlen‹, die für spätere Nutzungen als interessant angesehen wurden. Insbesondere beim englischen Dienst war die Praxis verbreitet, Ausschnitte aus früheren Sendungen für neue Sendungen wiederzuverwenden. Dies ist mit ein Grund dafür, dass der Grossteil der erhaltenen Sendungen englischsprachig ist.[58]

Eine interessante formale wie thematische Einteilung des Kurzwellenprogramms macht der amerikanische Kommunikationswissenschaftler und ehemalige Korrespondent bei ›Voice of America‹ Donald R. Browne. 1982 hat Browne in *International Radio Broadcasting. The Limits of the Limitless Medium* das Profil internationaler Radiosender verglichen, wobei er sein Augenmerk vor allem auf die beiden Sender *Voice of America* und den *Overseas Service* der BBC gelegt hat. Dabei hat er im Anhang des Buches folgenden Überblick über die Programmkategorien internationaler Radiosender erstellt.[59]

56 Siehe dazu Thomas Järmann: ›Swissness‹ über Kurzwelle. Musik als identitätspolitisches Element am Beispiel der Tonbandsammlung von Fritz Dür. Diss. Zürich 2016.

57 Interview mit Christian Strickler, Bern, 21. Mai 2013.

58 Interview mit Christian Strickler, Bern, 17. September 2014.

59 Donald R. Browne: International Radio Broadcasting. The Limits of the Limitless Medium. New York 1982. Die Auflistung mit detaillierter Beschreibung kann in Anhang 7.1 nachgeschlagen werden.

1. Information: News and Commentary
   Newscasts
   Commentary
   Editorials
   Discussions and Interviews
1. Information: Features (for particular audiences on particular subjects)
   Business and industry
   Agriculture
   Science
   Medicine
   Religion
   Military
   Women
   Youth
   Problems in society
   Ideological
2. Entertainment and Cultural Propaganda
   Popular Music
   Classical Music
   Cultural heritage and life
   Documentaries and drama
   Sports
   Light entertainment
   Everyday life
3. Formal instruction
   Languages by radio
   Aspects of language instruction
4. Inducing Listeners to Write (and to Listen to Other Programs)
   Listener request programs
   Answer to listener mail
   »Contest« and promotional announcements
   DX programs

Brownes Kategorisierung gibt ein Bild der Programmbreite internationaler Radiosender wieder. Das in Fallbeispiel #1 behandelte ›Feature‹ würden bei Browne, auch wenn er in der Kategorie »Information: News and Commentary«

von Features spricht, als ›Documentary‹ unter die Kategorie »Entertainment and cultural propaganda« fallen. Mit ›Information: Features‹ meint Browne hier wohl Darstellungsformen, die aktuelle Themen abdecken, die aber etwas umfangreicher aufgearbeitet werden als bei Newssendungen. Im deutschsprachigen Radioschaffen würde dies als ›Beitrag mit O-Ton‹ oder Reportage bezeichnet werden. Unter Feature wird bei deutschsprachigen Radiopraktikern oft eine längere und auf die persönliche Autorschaft bezogene Form des Radios verstanden.[60] Features werden dabei als faktisches Gegenüber des Hörspiels gesehen, da sie aufwendig mit Klängen und Sprechtext gestaltet sind und mit einer Stunde Spielzeit wohl einiges länger als die von Browne erwähnten Informations-Features sind. Das ›Feature‹ in Fallbeispiel #1, so wird gezeigt werden, ist eine Mischung aus Reportage und ›Feature‹.

In die Rubrik ›Documentaries and drama‹ würde neben dem Fallbeispiel #1 auch das Fallbeispiel #2, die *Heidi*-Hörserie, rubriziert werden. Es würde aber genauso gut ebenfalls in die Rubrik »Cultural heritage and life« aus der Kategorie »Entertainment and Cultural Propaganda« passen. So ist Brownes Kategorisierung nicht wirklich nach einheitlichen Kriterien – der Darstellungsform oder einem Thema – geordnet. Fallbeispiel #4, die Matterhornbesteigung, lässt sich in die Rubrik »Sports« einteilen.

Interessant an Brownes Einteilung ist aber, dass er für kulturelle Sendungen den Begriff ›Cultural Propaganda‹ wählt, wo doch ›Propaganda‹ bei Hörer/-innen im Kalten Krieg so negativ konnotiert war. Mit Propaganda meint Browne hier wohl einfach Werbung als nicht negativ besetzter Begriff. Somit zeigt sich hier auch, dass der Begriff ›Propaganda‹ je nach Kontext andere Konnotationen mit sich trug, also aus Sicht eines Radiomitarbeitenden im internationalen Radio wohl gewissermassen sogar positiv besetzt sein konnte.

Browne erwähnt neben den Informations- und Unterhaltungssendungen auch Sendungen, die das Ziel hatten, die Hörer/-innen zu unterrichten, was den Bildungsauftrag eines öffentlichen Senders deutlich macht: So gibt es auch heute noch Sprachkurse im internationalen Radio, wie ich es im Äther selber erfahren habe.[61] Der KWD führte auch spezielle, interaktive Sendungen

60 Gespräch mit deutschen Autoren-Feature-Produzent/-innen am 9. Juni 2016 im Rahmen der Tagung <*Quellcodes*>. *Räume, Quellen und Formatierung aktueller Rundfunkgeschichtsforschung* (Potsdam).

61 Siehe dazu Kap. 5.2 (Fallbeispiel #3). Der dort besprochene Demotrack enthält eine Aufnahme eines Chinesisch-Sprachkurses (Sample 7).

für die Hörer/-innen im Programm. So wurden Hörerbriefe vorgelesen und beantwortet oder es gab Quizsendungen, in denen man als KWD-Hörer/-in Postkarten oder eine Reise in die Schweiz gewinnen konnte.

Brownes Kategorisierung skizziert einen Möglichkeitsraum an Programmen und Inhalten. Die tatsächliche Praxis scheint dann aber viel weniger formalisiert und thematisch vorgespurt zu sein, als diese Einteilung den Anschein zu erwecken vermag. Es kann dabei auch gut sein, dass der KWD als kleiner Sender ein weniger ausdifferenziertes Spektrum an Sendungen produzierte und deshalb nach einem gewissermassen vereinfachten Programmschema produzierte als die *Voice of America* oder der *BBC Empire Service*, auf die Browne sich hier bezieht. Der KWD, so vermittelt es eine Durchsicht der Programme in den Programmheften und den erhaltenen Sendungen im Archiv, setzte in seiner Kommunikation dabei weniger auf Belehrung als auf informations- und kulturvermittelnde Sendungen. Dabei waren Informationssendungen (News und Kommentare) von ihrem Status her höher gestellt als Kultursendungen. Dies zeigt sich darin, dass arabischsprachige Mitarbeitende bis in die 1990er Jahre keine Informationssendungen als Autor/-innen betreuen durften, hingegen Kultursendungen schon. Informationssendungen wurden aus politischen Gründen auch stärker kontrolliert als Kultursendungen.

3.4.4 Bestand KWD-Klangarchiv

Welche Hörerfahrung konnten damalige Kurzwellenhörer/-innen machen? Das Klangarchiv des KWDs ermöglicht es, damalige auditive Erfahrungen anhand seiner umfangreichen Zahl an Sendungen zu untersuchen. Über ›memobase.ch‹, die Datenbank von Memoriav, Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, sind alle Digitalisate des Schweizerischen Kurzwellendienstes (Name bis 1978) und Schweizer Radio International (bis 2004) verzeichnet. Die digitalisierten Tondokumente können an den FARO Web Stationen oder an der öffentlichen Arbeitsstation bei SWI swissinfo.ch in Bern konsultiert werden (Stand 12.12.2019).[62]

62 Siehe dazu die aktuellen Informationen auf Memobase, http://memobase.ch/de/stock/detail/Swissinfo-All. Auch die Schweizerische Nationalphonotek bietet in diversen Institutionen AV-Arbeitsplätze an, über die der Zugang zu urheberrechtsgeschützten Dateien ermöglicht wird. Die Standorte können online unter folgender Adresse nachgesehen werden: www.fonoteca.ch/ourOffer/AVWorkstations_de.htm.

Folgende Tabelle ermöglicht einen quantitativen Überblick über die 19.599 digital vorhandenen Sendungen und Klangaufnahmen des KWDs, SRIs sowie des heutigen swissinfo.ch (Stand 27.11.2019). Die Tabelle wurde auf Basis des Erstellungsdatums der jeweiligen Klangdatei erstellt.[63]

Zeitraum	Anzahl erhaltener Tonbandaufnahmen[I]
1910–1919	9
1920–1929	0
1930–1939	142
1940–1949	6761
1950–1959	75
1960–1969	357
1970–1979	1183
1980–1989	924
1990–1999	6853
2000–2009	2958
2010–2019	40
undatiert	177
Total	19599

I Darunter fallen Sendungen und Rohaufnahmen, aber keine Musikaufnahmen (Sammlung Dür).

Tab. 1: Archivsituation KWD über den gesamten Zeitraum (1935–2004) des Bestehens des Senders

Fokus der vorliegenden Untersuchung bildet die Zeit zwischen 1950 und 1975. Diese Zeit zeigt sich insofern als interessante Periode, da beim KWD Mitte und Ende der 1960er Jahre ein Ausbau an Sprachdiensten und Programmen geschah, der einer kurzzeitigen Ergänzungsfinanzierung durch Bundesgelder zu verdanken war. Somit befindet man sich zwischen 1950 und 1975 in einer

63 Eine Aufschlüsselung auf Basis des Veröffentlichungsdatums würde nur wenig anders aussehen; vgl. www.memobase.ch.

Phase, in deren Mitte gewissermassen ein Höhepunkt erreicht ist – und sich ein langsamer Abbau des Senders abzuzeichnen scheint.

In die Periode fällt zudem auch die Entstehungszeit der Tonbandsammlung Dür, die hauptsächlich zwischen 1957 und 1967 entstanden ist.[64] In der Sammlung befinden sich Musikstücke verschiedener Genres (Schwerpunkt liegt bei Schweizer Volksmusik), die in den Schweizer Radiostudios aufgenommen wurden. Die Wahl von Sendungen aus dieser Zeit hätte mögliche Nutzungen dieser Sammlung im Programm rekonstruieren lassen sollen. Diese Chance zeigte sich im Verlauf der Analyse aber leider als äusserst marginal, da die verwendeten volksmusikalischen Stücke in den Sendungen, die aus der Sammlung Dür stammen können, in den erhaltenen Manuskripten oft nicht genauer bezeichnet sind.

Wissenschaftliche Untersuchungen von Sendungen des Kurzwellendiensts oder anderen internationalen Radiosendern der Zeit konnten nicht gefunden werden. So sind deutschsprachige Forschungen zu Radio, die sich mit dessen klanglicher Seite und/oder konkreten Sendungen auseinandersetzen, stark auf einen Kunstdiskurs im und um Radio ausgerichtet.[65] Untersuchungen zur Wirkungsweise von Radio als Massenmedium im Rahmen von allgemeiner Kommunikationsforschung nehmen im angloamerikanischen Raum schon sehr früh eine sozialkritische Haltung gegenüber diesem Massenmedium ein, was sich auch im Rahmen der Diskussion um Kurzwellenradio als Instrument politischer Propaganda zeigt.[66]

Schlüsselt man die digitalisiert vorhandenen Sendungen und erhaltenen Klangaufnahmen des KWDs aus dem Untersuchungszeitraum von 1950 bis 1975 nach Sprachdiensten auf (Stand 12.12.2019),[67] fällt auf, dass der Grossteil der überlieferten Dateien aus Archivalien des Englischen Dienstes besteht. Der

64 Järmann 2016, S. 3.

65 So wurde das im deutschsprachigen Raum künstlerisch ausgelotete Radioformat »Hörspiel« an der Schnittstelle zur Literaturwissenschaft vorwiegend durch Germanist/-innen näher betrachtet. Das Radio als Ort des klangkünstlerischen Diskurses wird durch das auch an der Universität Basel angesiedelte *Projekt Radiophonic Cultures – Sonic environments and archives in hybrid media systems* untersucht.

66 Siehe dazu das *Radio Research Project* in den USA, das 1937 startete und bei welchem Theodor Adorno bis 1941 mitgewirkt hat (vgl. Paul F. Lazarsfeld/Patricia L. Kendall: Radio Listening in America. The People Look at Radio – Again. Report on a Survey. New York 1948).

67 Online unter www.memobase.ch.

Englische Dienst, so der ehemalige Leiter der Sonothek und Archivmitarbeiter Christian Strickler, sei der einzige gewesen, der Sendungen archiviert habe. Die anderen Sprachdienste hätten sich meistens auf das Tagesgeschäft fokussiert und alte Sendungen schneller entsorgt oder die Bänder wieder überspielt.[68]

Auffallend ist ebenfalls, dass die Sendungen, die erhalten geblieben sind, vor allem Features, Reportagen oder andere Kultursendungen zur Schweiz sind. Ganze Musiksendungen sind sehr wenige erhalten geblieben, wenn, dann sind vorwiegend die *Jazz Panorama*-Sendungen von Lance Tschannen zu finden. Dies könnte laut Christian Strickler, Leiter der Sonothek und nach 2004 Archivmitarbeitender, daran liegen, dass es darunter seltene Aufnahmen geben muss, was die Sendungen in den Ohren der Radioschaffenden erhaltungswürdig gemacht haben müsse.[69] Allgemein liess sich bei den Recherchen feststellen, dass vor allem Sendungen behalten worden sind, die in ihrer Herstellung mit grösserem technischem und personellem Aufwand verbunden waren oder aussergewöhnliche und für später somit interessante Inhalte und Aufnahmen beinhaltet hatten wie zum Beispiel Interviews mit international bekannten Persönlichkeiten.

Sprache/Jahr	**1950–1959**	**1960–1969**	**1970–1979**
Englisch	60	307	697
Französisch	10	11	195
Deutsch	7	4	195
Italienisch	2	1	46
Arabisch	Keine	25	14
Spanisch	0	1	98
Portugiesisch	0	2	35
Schweizerdeutsch	1	2	33
weitere Sprachen	0	13	9
Anzahl Dokumente (teils mehrsprachig)	75	357	1183

Tab. 2: Archivsituation KWD zwischen 1950 und 1979, nach Sprachdienst

68 Interview mit Christian Strickler, Bern, 17. September 2014.

69 Ebd.

Die obige Tabelle zeichnet auch gewisse Entwicklungen in der beschriebenen Zeit nach: So wird der Ausbau an Sprachen (Arabisch) in den 1960er Jahren deutlich. Die Überlieferung bei KWD/SRI fand nach Aussage der Archivverantwortlichen Pascale Schuoler »rein zufällig« statt.[70] Es kann somit nicht davon ausgegangen werden, dass nach einer bestimmten Systematik oder nach Kriterien vorgegangen wurde, die eine Auswahl gänzlich nachvollziehbar machen würde. Die überlieferten Klangdokumente sind deshalb nicht repräsentativ für die Programmproduktion. Sie bilden nur einen Ausschnitt aus den unterschiedlichen Darstellungsformen ab. So sind keine Newssendungen erhalten geblieben, dafür sehr viele Kultursendungen aus dem Unterhaltungsteil des Programms. Auch sind die erhaltenen Radioarchivalien nicht repräsentativ für Themen über die ›Schweiz‹ beim KWD/SRI dargestellt worden ist. Somit sind sie letztlich Spuren, die auf das, was verloren ging, verweisen. Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit Residuen und deckt nur Einzelfälle ab, die auf ein ganzes Spektrum von narrativen und radiofonen Praktiken der Inszenierung von ›Schweiz‹ verweisen.

Dennoch war bei der Sichtung und Hörung des KWD-Klangarchivs die thematische Präsenz des Alpinen auffallend. Die Radiomitarbeitenden kamen in ihren Kultursendungen zur Schweiz immer wieder auf das Thema der Berge zurück – dies macht auch die Auswahl der Bilder in den an registrierte Hörer/-innen versandten Programmheften deutlich.[71] Die Schweiz wird wiederholt explizit als alpines Land positioniert. Das Alpine wurde aber auch als Kulisse von historischen Sendungen eingesetzt.[72] Es wird davon ausgegangen, dass dieser Schwerpunkt nicht (allein) den Selektionsprozessen während der Überlieferung zugeschrieben werden kann. Vielmehr kommt den Alpen eine zentrale Bedeutung als Alleinstellungsmerkmal bei der Vermittlung von ›Swissness‹ zu. Der Publizist und Schriftsteller Aurel Schmidt betont in

---

70 E-Mail vom 9. September 2014.

71 Switzerland Calling. Programmheft des Kurzwellendienstes der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft, Bern (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A33-003.1 bis A33-005.6).

72 Neben den drei hier untersuchten Fallbeispielen #1, #2 und #4 wurden unter anderem 20 Sendungen einer Serie von 1959/69 mit dem Titel *The Mountains of Switzerland* überliefert. Siehe beispielsweise Peter Arengo-Jones: The Mountains of Switzerland. KWD 1959 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_C087_Track01; online unter www.memobase.ch). Diverse andere Sendungen befassen sich direkt oder indirekt mit den Alpen (vgl. Bestand Swissinfo online unter www.memobase.ch).

seinem 2011 herausgegebenen Band *Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte* die Wichtigkeit der Alpenlandschaft für die Identität, Geschichte, Erinnerung und die Mentalität der Schweiz.[73] Die Alpen sind aus Sicht Schmidts ein Vermächtnis an Landschaft, an Bergen, an Lebensformen und letztlich an Geschichte, über welche sich die Schweiz im Rückblick – aus Sicht des Jahres 2010 – wieder neu entdecken müsse. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts, so auch François Walter im *Historischen Lexikon der Schweiz*, hätten die Berge an Symbolkraft eingebüsst.[74] Schmidts Band vermag wie auch weitere Publikationen zu dem Thema aufzuzeigen, wie Schweizer Geschichte dicht an eine Alpengeschichte gebunden ist – aber ebenso auch ihre Zukunft daran anknüpfen muss.[75] An eine Rückverortung, aber auch eine Zukunftsorientierung von Schweiz ist ohne das Alpine aus seinen Augen letztlich nicht zu denken. Hinzuweisen ist hier auch auf das Nationale Forschungsprogramm 48 des SNF *Landschaften und Lebensräume der Alpen*, welches Landschaft zwar vorwiegend als ein materielles und damit aus einem ökologischen und wirtschaftlichen Blickwinkel betrachtet, dabei die Alpen aber ebenso als ein mentales Produkt verortet, als ein kulturelles Gut einer Gemeinschaft. Hervorzuheben ist hier auch die ökonomische Wertigkeit der Alpen, die mit ihrer mentalitäts- und identitätsgeschichtlichen Bedeutung einhergeht.[76] Neben Landwirtschaft und dem Tourismus prägten und prägen diverse weitere Wirtschaftszweige den Alpenraum.[77] Ab Mitte des 20. Jahrhunderts ist dabei interessant zu beobachten, dass die Alpen mitunter auch

---

73 Aurel Schmidt: Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte. Frauenfeld 2011.

74 François Walter: Art. »Die Alpen und die schweizerische Identität«. In: Historisches Lexikon der Schweiz Online.

75 Siehe dazu (um Eckpunkte jüngerer Publikationen zu dem umfangreich behandelten Thema zu nennen): Jon Mathieu (Hg.): Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance / Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance. Bern 2005; Dominik Schnetzer: Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz. Zürich 2009; Judith Schueler: Materialising Identity. The Co-Construction of the Gotthard Railway and Swiss National Identity. Amsterdam 2008.

76 Schmidt 2011, S. 23 f.

77 Siehe dazu Bernard Lehmann/Urs Steiger/Michael Weber: Landschaften und Lebensräume der Alpen. Zwischen Wertschöpfung und Wertschätzung. Reflexionen zum nationalen Forschungsprogramm 48. Zürich 2007.

zum Qualitätszeichen für Schweiz und Schweizer Produkte geworden sind. So sieht man bis heute in Werbungen der Schweizer Airline Swiss ein Flugzeug, das über die Alpen fliegt.[78] Das Matterhorn als charakteristischer Berg ziert Toblerone- und zahlreiche weitere Schokoladenverpackungen im In- und Ausland sowie Werbebilder zahlreicher weiterer Branchen. Diese Liste, so zeigen es auch einschlägige Publikationen, liesse sich ausufernd fortführen.[79] Durch die Bedeutung der Alpen für eine schweizerische Identität ist es somit auch nicht erstaunlich, dass sich die Radiomitarbeitenden in den produzierten Sendungen mit alpiner Kultur der Schweiz beschäftigt und diese in eigenen Darstellungsformen zur Geltung gebracht haben.

Aus den überlieferten Sendungen wurden für eine vertiefte Untersuchung drei Sendungen ausgewählt – Fallbeispiele #1, #2 und #4. Wichtigstes Kriterium für die Wahl war der Anspruch, ein möglichst breites Panorama an alpinen Schweizinszenierung zu eröffnen. Fallbeispiel #4 ist mit Jahrgang 1950 das älteste und dabei auch das aussergewöhnlichste: Darin wird eine kurz zuvor live ausgestrahlte Sendung vom Matterhorngipfel thematisiert – eine damals international rezipierte Sensation. In Fallbeispiel #1, einem Feature von 1975, probiert der Reporter selber aussergewöhnliche und vor allem gefährliche Wintersportarten aus, um ein junges Publikum anzusprechen. Als Kontrast dazu wird in Fallbeispiel #2 die alpine Schweiz über die Stimme ihres wohl bekanntesten Bergkinds, dem Heidi von Johanna Spyri vermittelt. Heidi spricht zwar nun Arabisch, aber singt und spielt Jodellieder, wovon im Original keine Rede ist.

Dabei geht es primär um ein Wie, die Frage, wie das Kurzwellenradio Schweiz zu einem auditiven Erleben gemacht hat. Es geht sekundär um eine kulturhistorische Verortung oder Analyse der Inhalte, der damaligen Ausdeutung des Alpinen. Es sollen die gewählten Mittel einer Inszenierung von Schweiz rekonstruiert werden, wobei Inszenierung im Kontext von Radio als mediatisierender Prozess verstanden wird: Über eine Anreihung und Verknüpfung von Wort-, Musik- und Geräuschaufnahmen wird ein Medienprodukt

---

78 Siehe etwa das Werbevideo, das auf Swiss-Flügen wie Flug LX975 von Berlin nach Zürich am 25.08.2016 gezeigt wurde.

79 Siehe Patrick Feuz/Andreas Tobler/Urs Schneider: Toblerone. Die Geschichte eines Schweizer Welterfolgs. Bremen 2008; Yvan Hostettler: Matterhorn. Gipfel der Werbung. Genf 1990; Sandro Regazzoni: Das Matterhorn als Werbesymbol bei ausgewählten Unternehmen. Wil 2008.

erzeugt, das auf journalistischen Grundlagen wie Darstellungsformen, aber ebenso auf technischen Bedingungen aufbaut. Dabei greift der Begriff der Inszenierung auf einen beabsichtigten Effekt vor, wie beispielsweise der Erzeugung von Emotionen in der Hörerin und im Hörer. Mit der Untersuchung der Inszenierung verknüpft ist die Frage, wie die Produzenten über die gewählte Darstellung des Alpinen eine affektive Ebene in den Hörer/-innen angesprochen haben könnten.

Wie Golo Föllmer in einem Aufsatz über Radioanalyse betont, wurden bislang in medienwissenschaftlichen Analysen von Radioprogrammen die Programmstruktur, die Themenwahl und -umsetzung oder die journalistische Aufmachung untersucht.[80] Das Erkenntnisziel sei primär auf einer kognitiven Ebene gelegen, wobei es um die Messung gegangen sei, inwiefern ein als Informationsübermittlung verstandener Sendevorgang erfolgreich gewesen ist. Er schlägt deshalb mit seinem zweiteiligen Schema eine Erweiterung vor.

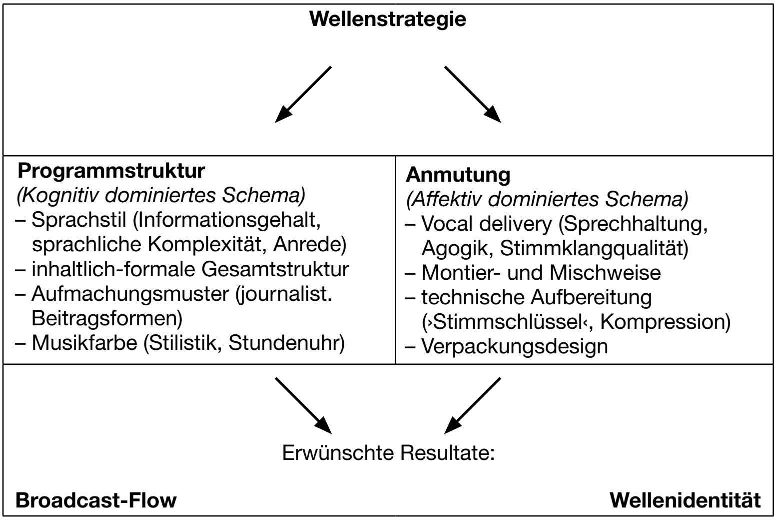


Abb. 1: Radioanalytisches Schema nach Föllmer[81]

Nach Föllmer vergisst eine sich rein auf den Inhalt abstützende Betrachtung die Ebene des Affektiven: Hier wird auf die Anmutungsqualität von

80 Föllmer 2013, S. 321–338.

81 Ebd., S. 322.

Radiosendungen fokussiert. Als Anmutung wird die Gefühlstönung einer Sendung verstanden. Anmutung kann auch als ästhetische oder gestalterische Qualität und als atmosphärische Beschaffenheit beschrieben werden. Neben der informativen Ebene von Radio steht die Anmutung für die emotive Qualität einer Radiosendung. Anmutung kann nach Föllmer in Merkmalen der Redaktions- und Produktionspraxis ausgemacht werden. Sie sei Teil des Stils, des ›Stylebooks‹ oder Designs von Radiosendungen. Dabei spielten die Qualität der Stimme eines Sprechers und seine Sprechhaltung genauso eine Rolle wie die technische Herstellung und Verarbeitung des Klangmaterials. Dabei geht es um Klangaufnahme, Tonschnitt oder die Mischung. Mit diesen gestalterischen Mitteln zielen Radiosender nach Föllmer auch darauf ab, den Hörer/-innen ihre Identität zu übermitteln. Über die ›Wellenidentität‹ sollen die Hörerin und der Hörer beim Einschalten des Radiosenders diesen sofort wiedererkennen.[82] Föllmer trennt in seinem Schema nicht nur eine kognitive und eine affektive Ebene, sondern er ordnet ihnen jeweils konkrete Elemente der radiopraktischen und klangästhetischen Arbeit zu. Ob diese produktionsbezogene Aufteilung auch dem auditiven Erleben[83] des Radiopublikums entspricht, ist aber fragwürdig. Die beiden Ebenen von Programmstruktur und Anmutung fallen in einem Produkt zusammen und werden gemeinsam wahrgenommen und verarbeitet.

Radio besitzt eine *expressive* Kraft, die ihr Gegenstück im Affektiven des Hörers und der Hörerin findet. Für die vorliegende Untersuchung ist der Miteinbezug von emotiven Hörerbedürfnissen insofern zentral, als die untersuchten Kultursendungen nicht nur auf informatorische Hörerbedürfnisse abzielen. Es sind wissensvermittelnde und zugleich unterhaltende Sendungen, welche die Hörer/-innen für die Schweiz begeistern sollten. Somit kann in diesen Sendungen im Gegensatz zu News-Sendungen das Medium Radio besonders als ›Gefühlsmedium‹ spürbar werden. Der britische Radioforscher David Hendy geht davon aus, dass Radio in ausgesprochener Weise eine emotionale Ebene in den Hörer/-innen anklingen zu lassen vermag und damit in Abgrenzung zu anderen Medien zu einem *medium of feeling* werde.[84]

82 Ebd., S. 322–326.

83 Folgend auch »Hörerleben« (nicht zu verwechseln mit Hörer-Leben).

84 David Hendy: Representing the Fragmented Mind. Reinterpreting a Classic Radio Feature as ›Sonic Psychology‹. In: The Radio Journal. International Studies in Broadcast & Audio Media 11 (2013), S. 29–45, hier S. 40.

Die oben beschriebenen Werkzeuge sollen diese Seite des Radios untersuchbar machen.

Anhand des Fallbeispiels #1, einer Sendung des KWDs zum Thema Wintersport, werden das Wahrnehmungsprotokoll und das kollektive Hörexperiment, vorgeführt. An diesem ersten Fallbeispiel wird der Forschungsprozess detaillierter abgebildet als in den darauffolgenden drei Beispielen. Die zweite Sendung, eine arabische Umsetzung der Heidi-Romane, konnte beispielsweise aus sprachlichen Gründen nicht über ein kollektives Hörexperiment untersucht werden. Je nach Fallbeispiel wurden die methodischen Werkzeuge unterschiedlich gewählt und die Herangehensweise somit flexibel und nicht nach einem festen wiederkehrenden Schema gehandhabt. Als Grundsatz gilt für alle drei aus dem KWD-Archiv stammenden Sendungen (Fallbeispiele #1, #2 und #4) sowie das Live-Erleben von Kurzwellenradio (Fallbeispiel #3), möglichst aufmerksam Hinzuhören.

4 Das Alpine zwischen Journalismus und Radiokunst

4.1 Fall #1: Wintersport live ab Tonband (1975)

4.1.1 Sendungsstruktur

Eine erste Begegnung mit der Sendung *Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports* fand bei der Hörung von mehreren Sendungen aus den Jahren 1950 bis 1975 aus dem Archiv des Senders statt.[1] Die Sendung löste aufgrund dessen, dass sie anders klang als die üblichen Sendungen, eine gewisse Irritation aus, weckte aber gleichzeitig auch Neugier. Dieses ›Andere‹ konnte bei einem Vergleich mit weiteren Sendungen aus dem Archiv damit in Verbindung gebracht werden, dass die Sendung zu einem Grossteil aus Feldaufnahmen oder Aufnahmen im Aussenraum, im Fachjargon des Radiojournalismus aus O-Ton (Original-Ton) bestand. Später zeigte sich, dass beim KWD solche Aufnahmen meist ›Bruitages‹[2] genannt wurden. Bei Archivrecherchen wurden per Zufall weitere solcher Bruitages, die als Rohmaterial für diese Art von reportagehaften Feature-Sendungen genutzt wurden, entdeckt. Diese Herstellung von Aussenaufnahmen, die aufgrund der Alltags- und Umgebungsklänge an Soundscape-Aufnahmen erinnern, schien mir im Kontext von internationalem Radio aussergewöhnlich.

1 Chris Dickson: Don't just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports. Bern 1975 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_B1016_Track02). Das Feature kann unter https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/ angehört werden.

2 »Bruitage« lehnt sich an das Französische *bruit* für Geräusch oder Lärm an. Bruitage kann als ›Geräuschkulisse‹ übersetzt werden, da sie eine akustische Umgebung mit transportieren.

Im Feature *Don't Just Stay Here – Do Something* wird durch einen hohen Einsatz von solchen Feld- oder Aussenaufnahmen die touristische Attraktivität der Schweiz in Szene gesetzt. Über den Titel wird bereits indirekt auf Reiseerlebnisse und damit auf die Reise als Motiv der Sendung hingedeutet. Der Radioreporter Keith Cooper reist durch die Schweizer Alpen, versucht sich in verschiedensten Sportarten und spricht mit Profis aus den jeweiligen Sportarten. Die Sendung thematisiert dabei wenig bekannte Sportarten, die man als Reisende in den Schweizer Bergen entdecken kann. So rodelt man als Zuhörer/-in in Etappen mit Cooper die Schlittelbahn von Preda nach Bergün hinunter. Durch Interviews mit aussergewöhnlichen Personen wie dem Skiakrobaten Art Furrer oder dem Clubpräsidenten des St. Moritzer Bobclubs werden unbekannte Seiten des Schweizer Wintersports lebendig. Es wird auch mit Gästen aus Australien über eine bevorstehende Pferdeschlittenfahrt, begleitet von einer Volksmusikkapelle, gesprochen. Mit dem Mikrofon in der Hosentasche wurde zudem eine Fahrt mit dem Skibob über die verschneite Piste aufgenommen und ein Deltaflug durch die Lüfte mit Skiern an den Füssen dokumentiert. Der spannungsreichste Moment der Sendung ist die ganz abgespielte Taxifahrt von Keith Cooper durch den Eiskanal der St. Moritzer Cresta-Run-Bobbahn. Aufgrund der ungewöhnlich hohen Emotionalität des Reporters ist dieser Teil gewissermassen der dramaturgische Höhepunkt der Sendung.[3]

Im Folgenden ein tabellarischer Überblick über die Sendungsinhalte:

Minute (Start)	Inhalt
00:00	Teaser (Programmansage: Kurzer Beschrieb der kommenden Sendung)
00:26	Stille (Newsplatzhalter)
00:41	Opener (Eröffnungserkennung einer Sendung mit Programmansage)
01:07	O-Ton: Erlebnis Schlitteln zwischen Preda und Bergün

3 Dieser Eindruck lässt sich auch quantifizieren: Die Feldaufnahme der ganzen Bobfahrt, die etwas mehr als 2,5 Minuten dauert, ist ungeschnitten in der Sendung gespielt worden. Die weiteren Aufnahmen von Erlebnissen sind alle auffallend kürzer. Ungefähr gleich viel Zeit nimmt nur die Schlittenfahrt von Preda nach Bergün ein, die in drei entsprechend kürzere Einzelsequenzen aufgeteilt und am Anfang, in der Mitte und am Schluss der Sendung eingefügt wurde.

01:47	Sprecher: Schlitteln zwischen Preda und Bergün (Teil 1)
02:20	Sprecher: Skibobbing
03:08	O-Ton: Erlebnis Skibobbing/Skischlitten in Davos
05:10	Sprecher: Skibobbing
05:45	Musikausschnitt: Speed on, Nicky Hopkins
06:00	Sprecher: Hot-dogging/akrobatisches Skifahren auf der Riederalp
06:49	O-Ton: Interview mit Art Furrer, Skilehrer und Skiakrobat
08:38	Musikausschnitt: Bird Song, Holy Modal Rounders
09:02	O-Ton: Erlebnis Schlitteln Bergün (Teil 2)
10:23	Sprecher: Kutschenfahren Davos
11:00	O-Ton: Interview mit Kutschenfahrer aus Australien
11:55	Sprecher: Cresta Run Skeleton
13:00	O-Ton: Interview mit Mitgliedern des St. Moritz Toboggan Clubs
15:27	Musikausschnitt: Mad Dogs and Englishman, Noel Coward
15:58	Sprecher: Bobfahren und Bobtaxi in St. Moritz
16:58	O-Ton: Erlebnis Bobfahrt St. Moritz–Celerina
19:15	Sprecher: Delta Fliegen
20:18	O-Ton: Erlebnis Delta Fliegen auf Skiern
22:05	Musikausschnitt: Skybird, Neil Diamond
22:37	Sprecher: Delta Fliegen
22:59	Sprecher: Abmoderation mit Hinweisen auf weitere Sportmöglichkeiten
23:22	O-Ton: Erlebnis Schlitteln Preda nach Bergün (Teil 3)
23:52	Sendungsabschluss (ähnlich wie Opener mit Nennung der involvierten Personen)
24:28-28:04	Musik: Ländlerstück

Tab. 3: Sendungsablauf von Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975)*

Die erhaltene Datei beginnt mit einem Teaser und einer Leerstelle für die noch nachträglich zu ergänzenden Newsmeldungen. Die Datei endet mit einem längeren Musikstück, das für die darauffolgende Sendung unterbrochen werden konnte und damit wohl nicht ganz gesendet wurde. Die Sendung

an sich – ohne den Teaser, die Newsleerstelle und das Musikstück am Schluss, dauerte knapp 24 Minuten.

Die Struktur der Sendung kann durch eine Sequenzanalyse noch näher untersucht werden. Eine Sequenzanalyse visualisiert den Ablauf der drei Hauptelemente des Radios: Wort, Musik und Verpackungselemente. In der Sequenzanalyse nach Golo Föllmer wird nur zwischen diesen drei Elementen unterschieden.[4] Da das Wort im Beispiel von *Don't Just Stay Here – Do Something* neben dem Sprecher auch die Interviews und Selbstversuche des Reporters beinhalten würde, wurde hier eine Unterscheidung zwischen Studio und Aussenraum, zwischen Moderation und O-Ton gemacht.

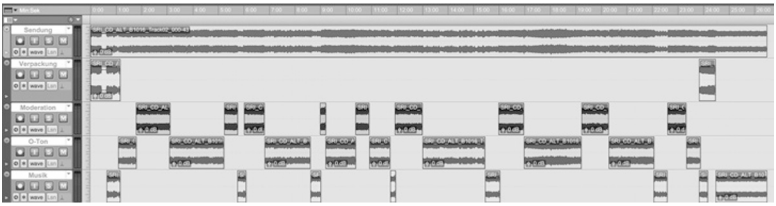


Abb. 2: Sequenzanalyse von Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975)*

Über die Sequenzanalyse kann das Verhältnis von Wort und Musik herausgearbeitet werden. Der gesprochene Teil, welcher aus Moderation und O-Tönen besteht, macht 80 Prozent der Sendung aus, was eine sehr hohe Zahl für eine Unterhaltungssendung darstellt. Heutiges öffentliches Radio besitzt einen durchschnittlichen Wortanteil von 50 bis 60 Prozent, privates Radio von 20 Prozent.[5]

Die Original-Ton-Aufnahmen (Interviews und Selbstversuche) ergeben insgesamt 14 Minuten Spieldauer. Sie machen mehr als die Hälfte der ungefähr 26-minütigen Archivaufnahme aus. Der Sprechertext alleine macht nur sechs Minuten und damit nicht mal ein Viertel der Sendung aus. Das restliche Viertel teilen sich die Musikausschnitte und die Verpackungselemente.

Die O-Ton-Aufnahmen sind von einer quantitativen Perspektive aus gesehen ausschlaggebend für den Charakter dieser Sendung, in welcher auffallend wenig Musik zum Einsatz kommt. Musik bildet die Rahmung der Sendung:

4 Föllmer 2013, S. 329 f.

5 Kleinsteuber 2012, S. 193.

Sie ist Teil des akustischen Signets am Anfang und bildet den Abschluss der Sendung, wozu ein Ländlerstück verwendet wurde. Mit Ausnahme des Schlussstücks sowie der O-Ton-Aufnahme einer Ländlerkapelle auf dem Pferdeschlitten wurden im Feature nur Ausschnitte englischsprachiger Popmusik in Form kurzer Einsprengsel verwendet. Die Stücke wurden nach inhaltlichen Kriterien ausgewählt. Sie illustrieren das Geschehen im Feature, wie folgendes Beispiel zeigt: Im Anschluss an das Gespräch mit dem Bobclub-Präsidenten über die Gefahren des Bobsports wurde das Stück *Mad Dogs and Englishmen* von Noel Coward abgespielt. Der Sprecher kommentiert im Anschluss an das Stück pointiert: »Only Mad Dogs and Englishmen go down the Cresta Run«, bevor er auf das Bobtaxierlebnis von Keith Cooper überleitet. Musik spielt in der Sendung eine untergeordnete Rolle, da die O-Töne mit den Live-Kommentaren, den Geräuschen der Sportarten und der Umgebung diese meist der Musik zugeordnete emotive Funktion übernehmen.[6] Föllmer geht davon aus, dass Radiosendungen immer auf mehreren Ebenen die Hörerschaft abholen: Radio als Übermittler von Information und Wissen spricht eine kognitive Ebene an. Gleichzeitig kann Radio auch ›unterhaltend‹ sein. Über die Art und Weise des Sprechens, über Musik und Geräusche transportiert es affektive Elemente und spricht damit eine emotive Ebene in den Hörer/-innen an. Mithilfe einer Sequenzanalyse kann verdeutlicht werden, wie über den grosszügigen Einsatz von Dokumentationsaufnahmen Informationen zu Wintersportarten in der Schweiz vermittelt werden sollten. Die Aufnahmen der Selbstversuche und der geführten Interviews bilden das inhaltliche Gerüst des untersuchten Features. Die Moderation verbindet diese Ausschnitte aus dem Aussenraum, die wenige Musik ermöglicht eine zweite, zusätzliche kommentierende Ebene zum Wort. Das Beispiel des Coward-Songs steht dabei exemplarisch für die anderen Musikstücke, die ebenso verwendet wurden.

Coopers Kommentare, spontane Ausrufe und Beschreibungen vermitteln nicht einfach ›Informationen‹ zur touristischen Schweiz, dazu hätte man in weniger Zeit eine höhere Informationsdichte erzeugen können. Über Coopers dokumentierte Erlebnisse wird ein persönlicher Einblick in Ferienabenteuer in der Schweiz ermöglicht. Beim Einsteigen in den Bob hört man beispielsweise aus seiner Stimme eine gewisse Nervosität heraus, welche sich im Verlauf der ratternden Fahrt zu einem gewissen Unwohlsein, vielleicht sogar

6 Ebd., S. 183 f.

Angst hinaufschaukelt und in einem Ausbruch freudigen Enthusiasmus im Ziel endet. Über seine Stimme wird Cooper zum Emotionsträger, je nachdem sogar zum Sympathieträger für das Publikum. Dieser Frage wird im Verlauf der weiteren Untersuchung über das Mittel des Wahrnehmungsprotokolls und des kollektiven Hörexperiments nachgegangen. Vorerst soll aber noch ein etwas weiterer Blick in damalige Aufnahmepraktiken geworfen werden. Die hier angesprochene Praxis des Einbezugs von O-Ton in Sendungen, respektive der Aufnahmen von ›Bruitages‹ ist kein Einzelfall, sondern lässt sich auf Basis der Klangarchive als ein gängiges dokumentarisches Darstellungsmittel beim KWD rekonstruieren. Folgt man dieser Spur, zeigt sich, dass sich nicht nur Radiomitarbeitende, sondern auch Privatpersonen mit den Möglichkeiten der Klangaufzeichnung beschäftigt haben.

4.1.2 Exkurs: Bruitages

Die in den Klangarchiven erhaltenen Bruitages-Aufnahmen sind die Rohaufnahmen, die später in Sendungen wie *Don't Just Stay Here – Do Something* verwendet wurden. Die erhaltenen Bruitages bestehen teilweise aus unkommentierten Aufnahmen aus dem Aussenraum, teilweise aus kommentierten Erlebnissen, wofür die Bobfahrt und andere Erlebnisse von Keith Cooper ein Beispiel sind. Über die Untersuchung des Senders hinaus sind die Bruitages interessante Zeugnisse einer Medienpraxis der Nachkriegszeit. In der Schweizer Nationalphonothek und im digitalisierten Bestand des SRF sind etwa 150 solcher Aufnahmen aus der Schweiz der Nachkriegszeit überliefert worden. Diese sind über die entsprechenden Datenbanken abrufbar und teilweise als Digitalisate hörbar.[7] Darunter finden sich weitere solche alpine Exklusiverlebnisse, wie sie in *Don't Just Stay Here – Do Something* Verwendung fanden. Besonders zu erwähnen ist die Aufnahme einer kommentierten Gletscherlandung mit einer Pilatus-Porter-Propellermaschine.[8] In der Rohaufnahme hört man den Reporter Nick Lombard die Alpenlandschaft beschreiben, Piepsgeräusche und die

---

7 Datenbank ›Memobase‹ des Vereins Memoriav online unter www.memobase.ch; Datenbank der Schweizerischen Nationalphonothek online unter www.fonoteca.ch.

8 Anonymus: Bruitage. Gletscherlandung mit Pilatus Porter. Bern 1968 (Memobase-ID: SwissinfoSRI_CD_ALT_B615_Track01). Die Bruitage kann unter https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/ angehört werden.

Stimmen aus dem Cockpit. Auch die ratternden Geräusche des Fluggeräts und die Aufregung in Lombards Stimme bei der Landung werden in der Bruitage erfahrbar. Leider ist die Sendung, in welcher die Gletscherlandung ausschnitthaft Verwendung gefunden haben muss, nicht erhalten geblieben. Dafür findet man im Winterprogrammheft des KWDs von 1968/69 einen Werbehinweis auf die 14-teilige Serie. Diese Gesamtprogrammpräsentation besteht auch aus einem Bild des Reporters Nick Lombard auf dem Gletscher vor dem Flugzeug.



Abb. 3: Ausschnitt aus der Programmzeitschrift Switzerland Calling *(02/1968)*[9]

Solche spektakulären Bergaufnahmen waren ein Mittel, als internationaler Radiosender aus der Schweiz bekannt zu werden, wie es an dem frühen

9 Switzerland Calling. Programmheft des Kurzwellendienstes der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft 2/1968, S. 9. Der/die Urheber/-in der Bilder konnte trotz aller Bemühungen leider nicht gefunden werden. Für allfällige Hinweise ist die Autorin dankbar.

Beispiel einer Matterhornsendung von 1950, dem Fallbeispiel #4, noch vertieft gezeigt werden wird. Dort sind Bergführer und Radiomitarbeitende gemeinsam auf das Matterhorn gestiegen, um von da aus live in die ganze Welt zu senden. Auch weniger aufregende Ereignisse wurden von Reportern besucht und kommentiert. Der englischsprachige Reporter Jeremy Hamand besuchte eine Corpus-Christi-Prozession im Lötschental und erklärt auf der Aufnahme den Ritualablauf, beschreibt die Kostüme und Objekte, die eingesetzt werden.[10]

Viele der erhaltenen Bruitages haben keinen Kommentar und wurden wohl meist nicht von den Reportern selber, sondern von Technikern aufgenommen. Ein Beispiel dafür ist die Aufnahmeserie *Bruitages train et gare* (1974), für die der Tontechniker Claude Lauper die Atmosphäre im Bahnhof Bern und in den Zugabteilen aufgenommen hat.[11] Unter den unkommentierten Bruitages finden sich auch Aufnahmen vom Schweizer Brauchtum. Beispielsweise wurden diverse Schweizer Fasnachtsbräuche, der ›Combat des Reines‹ im Wallis oder die im Herbst stattfindende ›Brächet‹ in Zäziwil, aufgezeichnet. Der ehemalige Leiter der Sonothek des KWDs Christian Strickler erwähnte in einem Interview die hohe Beliebtheit von solchen Geräuschen bei Radioredaktoren. Solche Bruitages ohne Kommentar erinnern an ›Sound Effects‹ oder ›Sample Libraries‹, welche zur Anreicherung von Beiträgen mit Geräuschen genutzt werden. In den späteren 1970er Jahren waren erste solche Schallplatten mit

---

10 Jeremy Hamand: Bruitage. Corpus Christi Procession in the Lötschental. Bern o. J. (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_C632_Track02). Die Bruitage kann unter https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/ angehört werden.

11 Claude Lauper: Bruitages train et gare. Ambiance de gare (Berne) avec départ d'un train et coup de sifflet; Bruitages train et gare. Ambiance de gare (Berne) avec arrivée de train et annonce par haut-parleur; Bruitages train et gare. Ambiance de gare; Bruitages train et gare. Départ train avec annonce par haut-parleur; Bruitages train et gare. Ambiance gare de Berne; Bruitages train et gare. Compartiment 1.classe (fenêtre légèrement ouverte, micro dans filet à bagages); Bruitages train et gare. Ambiance entre 2 compartiments; Bruitages train et gare. Passage du bar ambulant dans le compartiment; Bruitages train et gare. Ambiance entre deux wagons; Bruitages train et gare. Ambiance entre deux wagons (fenêtre légèrement ouverte); Bruitages train et gare. Ambiance wagon postal; Bruitages train et gare. Passage entre deux wagons puis entrée en 1.classe. Bern 1974 (Archivnummer: DAT14380; online unter www.fonoteca.ch). Die Bruitages können unter https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/ angehört werden.

vorgefertigten Geräuschaufnahmen erhältlich, was eine eigene Herstellung von unkommentierten Bruitages nicht mehr notwendig machte.[12]

Bruitages wurden nicht nur rein zu Dekorations- oder Illustrationszwecken aufgezeichnet, sie wurden, wie das spektakuläre Beispiel der Gletscherlandung zeigt, als Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen Sendern eingesetzt. Die Jagd nach besonderen Aufnahmen wurde in der Nachkriegszeit auch zu einem beliebten privaten Hobby. Denn ganz ähnlich wie die KWD-Mitarbeitenden sammelten Tonjäger akustische Besonderheiten und massen sich in jährlich stattfindenden Wettbewerben.[13] Somit sind solche Aufnahmepraktiken nicht nur an das Radio an sich gebunden, sondern können als ein Volkssport der Nachkriegszeit gesehen werden. So führt die Nationalphonothek eine Schallplatte mit klanglichen Erinnerungen an die Landesausstellung von 1964, die von Tonjägern und Radioamateuren aus Lausanne hergestellt wurde.[14] Auf der Suche nach akustischen Schnappschüssen durchwanderten sie mit einem Aufnahmegerät die Ausstellung. Die Lausanner Tonjäger und Radioamateure unternahmen und dokumentierten 1964 einen ›Soundwalk‹,[15] und zwar noch einige Jahre früher, als sich die Klangforschung in den wissenschaftlichen Diskurs einbrachte. Die Schallplatte *Souvenirs sonores de l'Expo* besteht aus 57 Klangschnipseln aus dem Ausstellungsgelände.

Interessant an den Bruitages ist zudem, dass sie ein Beispiel sind dafür, wie die Welten von professionellem Radioschaffen und Radioamateuren sich überschneiden. Anhand von Fallbeispiel #4, der Matterhornbesteigung von 1950, wird dies besonders schön deutlich. Es war ein Funkamateur, der den für die Sendung verwendeten UKW-Sender baute, und keinesfalls ein

---

12 Interview mit Christian Strickler, Bern, 23. August 2013.

13 Siehe dazu auch Karin Bijsterveld: What Do I Do with My Tape Recorder? Sound Hunting and the Sounds of Everyday Dutch Life in the 1950s and 1960s. In: Historical Journal of Film, Radio and Television 24 (2004), S. 613–634; Bruno Spoerri: Unsung Heroes. Tonjäger, Techniker, Gerätehersteller und Konstrukteure. In: Ders. (Hg.): Musik aus dem Nichts: Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz. Zürich 2010, S. 81–90.

14 Lausanner Tonjäger und Radioamateure: Souvenirs sonores de l'Expo. Lausanne 1964 (Archivnummer: LP7576; online unter www.fonoteca.ch).

15 Schafer 2010, S. 347 f.: »Ein Soundwalk […] lotet eine bestimmte Soundscape aus. Man lässt sich dabei quasi von einer Partitur leiten. Diese besteht aus einer Landkarte, welche die Aufmerksamkeit des Hörers auf ungewöhnliche Laute und Umgebungsgeräusche lenkt.«

Radiotechniker, der das Wissen dazu hatte.[16] Radio, so lässt sich an diesen Beispielen zeigen, betrifft nicht nur eine Berufsgruppe, sondern auch verschiedene private Akteursgruppen, die über ähnliche Interessen mit dem Medium verbunden sind. Die erhaltenen Bruitages sind somit nicht nur Spuren zu anderen Sendungen, in welchen ebenso wie in *Don't Just Stay Here – Do Something* dokumentarische Aufnahmen verwendet wurden. Über die Bruitages lassen sich weitere Kreise ziehen, die eine auditiv-mediale Auseinandersetzung von Privatpersonen mit ihrer akustischen Umgebung umfassen – sogenannten Tonjägern, Radioamateuren, Funkamateuren oder Wellenjägern. Kurzwellenradio ist somit ein Baustein in einem weiteren Feld von radio- und audiofilen Akteuren, die Aufnahme- und Rundfunkpraktiken teilen. Die folgenden Untersuchungen zum Kurzwellenradio der Schweiz bilden somit einen Ausschnitt dieses Netzwerks an Interessen, Personen und Technologien ab.

4.1.3 Komplexes Wahrnehmungsprotokoll

Das Wahrnehmungsprotokoll wurde als ein mögliches Vorgehen beschrieben, über welches Höreindrücke erfasst werden sollen. Im Folgenden wird das Wahrnehmungsprotokoll eines sechsminütigen Ausschnitts aus der etwa 24 Minuten dauernden Sendung *Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports* ungekürzt wiedergegeben. Dieses Wahrnehmungsprotokoll dient als Basis, als Ausgangsmaterial für die Mikroanalyse des Hörerlebens von internationalem Radio.

---

16 »In vielen Ländern, wie auch in der Schweiz, werden die Sendeamateure gefördert, da sie als Funker für die Armee und in Katastrophenfällen unentbehrliche Dienste leisten. Sie müssen jedoch strenge Prüfungen ablegen, bevor sie die Sendelizenz erhalten, um Störungen im Nachrichtenverkehr zu verhindern. Die den Amateuren zugewiesenen Frequenzen sind eng begrenzt, auch dürfen sie untereinander nur Sendungen durchführen, die vorwiegend technischen Charakter haben. Gegenwärtig sind bei der *Union Internationale des Télécommunications* in *Genf* rund 500 000 Amateurlizenzen registriert. Der Hauptanteil entfällt auf die *Vereinigten Staaten*, wo gegen 252 000 Sendeamateure tätig sind. In den *europäischen Staaten* zählt man etwa 150 000 Amateure. Die *Bundesrepublik Deutschland* steht mit 11 465 an der Spitze, dicht gefolgt von *Grossbritannien* mit 11 250. Die *Sowjetunion* und *Kanada* weisen je 10 500 Amateure auf. Die kleinste Anzahl haben dagegen der *Libanon* mit 25, *Island* mit 10 und *Syrien* mit 9 registrieren Sendeamateuren.« (Kurzwellen-Sendeamateure in der Welt. In: Neue Zürcher Zeitung vom 21. Januar 1966).

Beim folgenden Wahrnehmungsprotokoll handelt es sich um einen Sendungsausschnitt zu Skeleton- und Bobfahren in St. Moritz. Enthalten ist im Ausschnitt neben einem Interview mit zwei Clubmitgliedern des St. Moritz Toboggan Clubs auch die oben bereits erwähnte Szene mit der Bobtaxifahrt des Reporters Keith Cooper. Diese Fahrt durch den Eiskanal von St. Moritz nach Celerina wurde als der spannungsreichste Moment und emotionale Höhepunkt der Sendung empfunden und über verschiedene Hörmodi mehrmals gehört.

<table>
<tr><td colspan="2">Wahrnehmungsprotokoll:
Don’t Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports (1975)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Original-ID (Audio und Sendungsmanuskript erhalten): SRI_CD_ALT_B1016_ Track02
Sendungsdauer: 28”04’ (inkl. Vorankündigung [ca. 30’] und Schlussmusikstück [ca. 3”30’])
Programmdauer (laut Manuskript): 24”
Autor: Dickson, Chris
Erstellungsdatum: 28.02.1975
Veröffentlichungsdatum: 02.03.1975</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ausschnitt »Cresta Run und Bobtaxi«
Min 12:04–18:24 (Dauer: 6“20‘)

Hörweisen:
Serifenschrift recte: Durch die Produzenten vorbereitete Textpassagen (scripted) = Sprechertext und Fragen des Interviewers (semantisches Hören)
Serifenschrift Kursiv: Spontane Äusserungen (unscripted) von Reporter und/oder den Interviewten (semantisches Hören)
Serifenlose Schrift kursiv: Interpretation von gehörten Klängen nach Klangursache/-quelle (kausales Hören) sowie Stimmeindrücke (z. T. auch reduziertes Hören)
Serifenlose Schrift recte: eigene Eindrücke und Kommentare, spontane Reaktionen zum gehörten Inhalt (assoziierendes Hören)</td></tr>
<tr><td>STUDIO [I]</td><td>[And][II] NOW something for the braver or perhaps madder type of winter visitor. The Cresta run at St. Moritz must be the most famous toboggan run in the world. But it is not so exclusive as the jet set and aristocratic legend surrounding its name and St Moritz would suggest. If you have a hundred francs and plenty</td></tr>
</table>

I Die Titelangaben beziehen sich auf das erhaltene Sendungsmanuskript des KWDs (Archivnummer B1016). Ein Faksimilie des Manuskripts findet sich in Anhang 7.2.

II Der abgebildete Studiotext entspricht dem enthaltenen Manuskripttext, verfasst von Chris Dickson (siehe Anhang 7.2, S. 6 f.). [Eckige Klammern] geben mündliche Abweichungen vom Skripttext wieder.

	of nerve you can have five runs and the apply for membership of the St Moritz toboggan club. Only skeleton bobs are allowed on the run. Riders wear crash helmets, metal studded gloves and steer with metal shod boots. The best riders go down the run at over sixty miles per hour head first with their noses less than an inch above the ice. The famous bends in the track have their own evocative names. The shuttlecock probably being the most infamous. Keith Cooper met two of the more senior members of the club [Fairchild McCarthy] and [Ronny Ramsey Ray]. First [McCarthy] explains how the famous run got its name.
Bande VII3[III]	McC: *Well in all probability, the people begun sliding down this valley perhaps hundreds of years ago because it is an absolutely natural terrain for this sport. But the name came into being as a result of there having been a village of Crähta, which has now become Cresta. And the run started up near St Moritz and finished near the village of Crähta and became known as the Cresta, Crashta or Cresta run. The Club was founded in 1884 and I believe it is the oldest continuously operating winter sports club in the world.* *Schnitt mitten im Satz?* KC: These days it is still mostly British members would you say, Mister Ramsey Ray? RR: *No I would say it is very wide-spread the membership absolutely it goes quite across the board. They come from as far away as New Zealand, Australia, America and over all I think the… and even today as you have met one or two of these gentlemen that have been riding the run, one a Persian, Mister Eschew<?>, there is a general very heavy cross-section and in fact latterly, in the last few years, the number of Swiss riders has been incredible the increased number that have taken an interest in it.* KC: We have already mentioned the word exclusive, I think that is a word with which you would disagree in connection with your club? McC: *I would like to think, in a way, that it is exclusive in that it is unique. But as far as keeping people out, it is not. Everybody can come and have a shot at the Cresta at anytime they like* KC: What exactly are the qualifications – what is the process of becoming a member? McC: *A keen zest for taking action against the elements of ice and snow.* Typ wirkt arrogant und nervt irgendwie. *And I think this is one of the hazards that you have to sort of enjoy. If you don't like it, you will never come back for a second ride. If you do enjoy it, well, you will find that we have people like Nino*

III Der Interviewtext ist nicht im Sendungsmanuskript abgebildet und wurde nach eigenem Hörverständnis transkribiert. Wort<?> *(ohne Abstand)*: unsicheres Wort; Wort *<?> Wort (freistehend)*: nicht verständliche Passage.

		Bibbia<?> name-dropping nervt *who have ridden the Cresta now for as long as years as we can almost remember.* KC: It is a baptism by fire as I understand, for the people who want to become a member. McC: *Well there is this, that you can always take the measures which you are instructed to take and that is safety in breaking<?> and you can never come to any harm if you do that as you are instructed by one of the experienced riders.* Nicht gerade motivierend! *But if anyone has the feeling that they can just get down and go, well then, they are going to have the same sort of upsets as they would have if they got on a pair of skis or on skates or do anything.* KC: But you shouldn't come to any harm in the initial stages and you learn and progress slowly.
	MUSIC	*Noel Coward: Mad dogs and Englishmen* witziger Song, erinnert mich an den Anfang der Verfilmung von Marguerite Duras *Der Liebhaber*
	STUDIO	Mad Dogs and Englishman<sic!> go down the cresta run. ich muss schmunzeln A little while back you heard our resident Mad dog and englishman Keith cooper<sic> on the bergun<sic> sled run. but<sic> he has also tried out a far more spectacular form of sledging. The three man bob. We are going to stay in st moritz for a while and go over to the bob run which runs more or less paralell<sic> with the cresta run from st moritz down to Celerina. The St Moritz bob club has organised something for the braver visitor which goes by the seemingly innocuous name of »bob taxi«. But it's a taxi with a difference. For 77 francs [or about 30 Dollars] you can have full insurance and a crash helmet, irritation über die Versicherung und Helm – irgendwie morbid (oder moribund?:-)) and the middle seat in a three man bob for a trip down the mile-long icy chute form St Moritz to Celerina. After it's all over you get a free drink in the bob club bar called Devil's Dyke Vampire Blood Bar gibt es heute wohl nicht mehr – habe ich noch nie gehört. [And a foto of yourself in the bob.] Keith cooper<sic> volunteered for the trip and found himself sandwiched in between the driver and brakeman at the top of the run. witzig, amüsante Wortwohl für das Gefühl (sandwiched)
	BANDE VIII	*Stimme aus Lautsprecher im Hintergrund: Now <?> Keith Cooper and Jo<?> Conner – the run is <?>* *Startglocke* *So a big push and off we go* *we're through the barrier – there is no going back now –* *the bob starts on a straight* *it's already beginning to rattle man hört das Rattern* *at the moment you would think there is nothing to it* – aufkommende Nervosität spürbar

		weiss er, was auf ihn zukommt? *he is steering a very good course at the moment, although I can see very little except the back of his head, and the back of his jacket and his helmet* Fühlt sich eng an (erinnere mich an das sandwiched von vorhin) *now we are beginning to pick up speed,* Rattern wird lauter *still more or less straight, and here we go* *into the first bend which is a left-hander* *my instructions are to lean into the bend, which means to lean with the right shoulder which I am trying to do* stelle mir vor, wie man sich im Bob in die Kurve lehnt, wie sich das anfühlt, diese Schräglage, und der Druck der Flieh-kraft *Keiths Stimme wird immer höher und schwerer verständlich* *this is the first bend – my godness* Aufregung nimmt zu *and straight away another one* spricht schneller, Rattergeräusche im Hintergrund nehmen zu, es wird unverständlicher *We've tipped over a bit slightly there* *this is THE REAL BIG ONE* Stimme überschlägt. *this is the whole show* *oooohre* Mikrofon übersteuert *oh my godness* Das muss ne grosse gewesen sein, muss schmunzeln, weil er auf einmal so exzentrisch wirkt *I am leaning in the wrong way <?>* Geht das überhaupt? *Let's do better this time <?>* Schwer verständlich. Aufregung wird grösser. Nervosität nimmt zu. *trying to concentrate on the commentary the same time – just leaning backwards and forwards* *this is a bit of a breather* excitement wird noch grösser, *as we go into another left-hand bend* *etwas besser verständlich* *Lean into it, this is a BIG ONE* *wiederholtes Schmunzeln* *right up the side* *lautere Stimme, die Stimme schnellt hinauf, überschlägt sich fast, MY GODNESS – THIS IS FANTASTIC extremly excited, er vergisst zu atmen* *hard right hand bend* Windgeräusche, Rattergeräusche *Stimme etwas ruhiger, weniger aufgeregt, weniger nervös I have never experienced anything like this in my life* was das wohl für ein Gefühl sein muss? *that was a left-hander – a right hander they are coming one after another now* *Stimme immer noch erregt, doch etwas besonnener fast and furious* Redensart, die irgendwie unpassend dazwischen aufploppt (irritiert) *we are going about ninty kilometres an hour maybe a hundred kilometres an hour which is very very fast* – Das scheint mir

		etwas übertrieben *Hintergrundgeräusche* lauter *no matter how you travel* *lean into the bend* *coming down to the finishing straigth Erregung in Stimme wieder grösser, schwerer verständlich, mehr Rattern und Wind im Mikrofon* *We're coming onto the <?> bridge – we've done it quite well <?>* *that was a big bang on the side there,* *into the last bend,* *if we survive this one.* *We're through! We're down to Celerina* *Hintergrundgeräusche abrupt fast weg.* Wir stoppen? *that's the fastest ride of my life from St Moritz to Celerina* wieder in die Superlative von vorher (fast dieselben Worte); kommt mir etwas übertrieben vor *and my goodness gracious me* Erleichterung mischt sich in die Erregung *I don't think I have ever experienced anything like that in my life before* *but I would love to do it again* Bei dem Adrenalin, das er im Blut hat, kann gut sein, dass er es auch so meint *that was incredible!* *Mehrfaches Atmen hörbar* *Lachgeräusch* *Lautsprecher unverständlich im Hintergrund mit Zeitdurchsagen zur Fahrt?* *Helikopterähnliches Geräusch durchschneidet die Szenerie* *how long did it take?* *Nochmalig Atemgeräusche* *Noch immer Lautsprecherstimme unverständlich* *sixty two seconds* *Atemgeräusch* Männerstimme von nebendran: *Foif sächsezwänzg* Ob das der Fahrer oder Bremser war? *Maybe you heard it over the loudspeaker one minute two seconds point five one* Ob das wirklich stimmt? *I don't know how fast that is but it certainly seemed fast to me.* Keiths Stimme klingt wieder ruhiger, viel tiefere Stimme, nicht mehr atemlos-erregt, redet wieder normal *My thanks to my driver. Thank you very much indeed. Thanks.*
	STUDIO	[And] Keith was boasting again. He admitted later that it was one minute 26 seconds and not a new course record of 1 min 2 secs. But nevertheless quite a ride. finde ich noch ganz witzig

Abb. 4: Wahrnehmungsprotokoll Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975), Ausschnitt Cresta Run und Bobtaxi*

Das obige Wahrnehmungsprotokoll gibt den Versuch wieder, das Hörerleben einer Radiosendung in schriftlicher Form darstellbar zu machen. Dabei lehnt sich die Form an das erhaltene Sendungsmanuskript an (siehe Anhang 7.2). Das Sendungsmanuskript aus dem Archiv besteht aus zwei Spalten. Die linke Spalte gibt die auditiv-technischen Bedingungen wieder – den Tonschnitt. Dabei ist der Zusammenschnitt von Sprechertext (STUDIO), O-Ton der Interviews und Selbstversuchen (BANDE) sowie von Musik (MUSIC) ersichtlich. In der rechten Spalte ist der ganze Moderationstext verschriftlicht wiedergegeben (STUDIO). Von den Interviews und Selbstversuchen hingegen wurde jeweils der Schlusssatz erwähnt (BANDE). Bei den Einsprengseln mit Musik (MUSIC) ist in diesem Sendungsmanuskript leider weder der Name der Musikgruppe noch der Stücke erwähnt worden.

Für das obige Hörprotokoll wurde der Studiotext aus dem Sendungsmanuskript übernommen. Ergänzend dazu kamen die Transkriptionen der Aussenaufnahmen (BANDE) und das Bestimmen der Musikstücke (MUSIC). Eingearbeitet wurde neben dem semantischen Hören von Gesprochenem auch das kausale Hören. Dies sind die Momente, in denen einer möglichen Klangursache des Gehörten nachgegangen wird. Das Protokoll gibt weiter auch Aufschluss über die persönliche Hörerfahrung. Im Rahmen eines assoziierenden Hörens finden sich auch Kommentare zum Inhalt, zu ausgelösten sinnlichen Eindrücken und emotionalen Reaktionen.

Auf Basis des obigen Wahrnehmungsprotokolls lassen sich folgende Aspekte ableiten und etwas genauer ansehen:

Stimmung

Die Stimmung, die emotionale Lage oder persönliche Haltung gegenüber dem Gehörten, die sich im Wahrnehmungsprotokoll über die persönlichen Kommentare abbildet (serifenlose Schrift recte) zeigt sich als fast durchgängig positiv. Das Wahrnehmungsprotokoll gibt grundsätzlich eine amüsierte, gut gelaunte Stimmung wieder; es gibt selten Momente, in denen etwas ›Negatives‹ bemerkt wird. Eine Ausnahme bilden nur der Kommentar zu einem unsympathischen Interviewpartner und eine womöglich unglaubwürdige Aussage des Reporters, in welcher es um die Geschwindigkeit der Bobfahrt geht.

Die menschliche Stimme: Körperliche Präsenz des Reporters

Im Wahrnehmungsprotokoll wurde immer wieder auf die stimmliche Präsenz des Reporters Keith Cooper verwiesen. Seine Stimme ist eine wichtige

akustische Verbindung zu den Hörer/-innen. Über die Stimme werden Informationen transportiert, welche die Hörer/-innen, die nicht selber an der Bobfahrt teilnehmen, nicht wahrnehmen oder wissen können. So fällt allgemein auf, dass in den kommentierten Bruitages die Reporter oft auch visuelle, olfaktorische und weitere sinnliche Eindrücke sprachlich beschreiben. Die Stimme hat in ihrer semantischen Funktion eine zentrale Aufgabe für die Verständigung. Beim Hören ist die menschliche Stimme immer prioritär vor anderen Klängen, wie es Chion beschreibt: »The presence of a human voice structures the sonic space that contains it.«[17] Die menschliche Stimme ist Hauptstrukturelement nicht nur im Film, dem Untersuchungsgegenstand Chions, sondern auch in unserem alltäglichen Hören. Ebenso ist die Stimme strukturgebend für den Klangraum Radio.

Die Stimme von Cooper findet sich im Wahrnehmungsprotokoll nicht nur in der Transkription seiner Aussagen. Auch klangliche Veränderungen in seiner Stimme sind im Wahrnehmungsprotokoll vermerkt worden. Seine Stimme hat dabei den Charakter einer ›I-Voice‹. Die ›I-Voice‹ ist im Kino die Stimme, die ich sagt. Sie ist nach Chion eine Off-Stimme, die so spricht, als wäre sie in unserem eigenen Kopf, als sei sie unsere eigenen Gedanken. In diesem laut verbalisierten inneren Gedankenfluss von Cooper gibt es Momente, in denen seine spontane ›I-Voice‹ eine Intimität, das Gefühl erzeugt, als sei man mitten im Geschehen. Dies wird dadurch verstärkt, dass die Mikrofonmembran nahe an seiner Stimme dran ist. Diese Intimität erzeugt auch die Absenz eines hörbaren Raumes, die fast gänzliche Absenz von Hall. Nur am Anfang und am Schluss der Bobfahrt wird die Umgebung hörbar. Auch wenn weitere menschliche Stimmen hörbar werden, wirken diese distanziert und sind weder verständlich noch besonders präsent. Als Zuhörerin bin ich letztlich nahe bei Cooper geblieben. Während der Fahrt ist die Stimme besonders präsent, vor allem dann, wenn sie erregt, lauter und persönlicher wird. Durch diese Art der Mikrofonaufnahme, ob diese geplant war oder zufällig geschehen ist, entsteht ein Eindruck von einer akustischen Nähe zu Cooper und seinem Erleben. Durch den fehlenden Hall und die fehlende hörbare Distanz kommt die Stimme den von Chion erwähnten ›I-Voices‹ im Kino sehr nahe. Die Stimme wird zu einer Subjektstimme, mit der sich Hörer/-innen identifizieren können. Würde man die Stimme mit Hall anreichern und damit Raum suggerieren,

17 Michel Chion: The Voice in Cinema. New York 1999, S. 5.

würde dieser Eindruck von Nähe und Intimität zerstört werden. Die Stimme würde dabei zu einer Objektstimme.[18] Die Stimme von Cooper trägt letztlich den mit den Hörer/-innen geteilten, affektgeladenen Raum.

Es sind die paraverbalen Elemente wie der sich verändernde Stimmklang, welche diesen intersubjektiven Raum mit ausfüllen. Coopers Stimme verändert sich im Verlauf der Fahrt auffallend. Dabei beginnt die Fahrt bei einer als alltäglich empfundenen Stimmlage. Sobald diese ›normale‹ Stimmlage verlassen wird, ist dies im Wahrnehmungsprotokoll, über kausales, teils auch reduziertes Hören vermerkt worden. Schneidet man die Kommentare, die sich direkt, aber auch einige von denen, die sich indirekt mit der Stimme befassen, aus dem Wahrnehmungsprotokoll heraus, sieht der Verlauf der Fahrt durch den Eiskanal wie folgt aus:

> aufkommende Nervosität spürbar […] Keiths Stimme wird immer höher und schwerer verständlich […] Aufregung nimmt zu […] spricht schneller […] es wird unverständlicher […] Stimme überschlägt sich […] Mikrofon übersteuert […] schwer verständlich. Aufregung wird grösser. Nervosität nimmt zu. […] excitement wird noch grösser […] etwas besser verständlich […] lautere Stimme, die Stimme schnellt hinauf, überschlägt sich fast […] extremly excited, er vergisst zu atmen […] Stimme etwas ruhiger, weniger aufgeregt, weniger nervös […] Stimme immer noch erregt, doch etwas besonnener […] Erregung in Stimme wieder grösser, schwerer verständlich […] Rauschen stört Stimme, unverständlich […] Erleichterung mischt sich in die Erregung […] mehrfaches Atmen hörbar […] Lachgeräusch […] nochmalig Atemgeräusche […] Atemgeräusch […] Keiths Stimme klingt wieder ruhiger, viel tiefere Stimme, nicht mehr atemlos-erregt, redet wieder normal […].

Die im Wahrnehmungsprotokoll notierte Erregtheit in Coopers Stimme widerspiegelt den Spannungsbogen der Fahrt. Den obigen Ausschnitten aus dem Wahrnehmungsprotokoll folgend, sind es zwei Höhepunkte: zuerst das Hinaufschaukeln der Emotionen, bis sich die Stimme *fast überschlägt* und er *zu atmen vergisst*. Danach beruhigt sich die Situation, nimmt aber nochmals an Spannung zu, die an der Stelle zu kulminieren scheint, in welcher ein Rauschen, das durch die Schüttelbewegungen im Bob entstanden sein könnte, die Stimme stört. Danach flaut die Spannung ab, es kommt eine ruhige Passage im Ziel, in welcher nur sein Atem hörbar ist. Danach befindet sich

18 Ebd., S. 50–52.

seine Stimme wieder in einem als ›normal‹ aufgefassten Zustand. Die körperliche Leistung, die Anstrengung und die Angst des Reporters werden über die aufgezeichneten, spontanen Äusserungen übertragen. Es ist kein gespielter Stimmeinsatz, wie es beispielsweise in einem Hörspiel der Fall sein kann – sondern es ist eine intime Reaktion eines Menschen auf eine ungewöhnliche und neue Situation.

Die menschliche Stimme ist auf mehreren Ebenen eine Trägerin von Bedeutungen. Neben verbaler und damit semantischer Bedeutung wird sie auch auf einer paraverbalen, nichtsemantischen Ebene erfahrbar. Aufgrund der nicht eindeutigen Deutbarkeit kann diese Ebene im Gegensatz zur semantischen, verbalen Ebene nicht einfach entziffert oder dekodiert werden. Sie kann in Anlehnung an Roland Barthes als Teil eines intersubjektiven Raumes zwischen Reporter und Hörer/-in verortet werden. Barthes geht als Semiotiker davon aus, dass das Hören, welches nicht auf bestimmte, klassifizierbare Zeichen wie die Sprache wartet oder abzielt, einen uneindeutigen Raum eröffne, den er als intersubjektive Sphäre der Übertragung beschreibt.[19] Intersubjektives Erleben kann hier insofern verstanden werden, als der Reporter den Hörer/-innen nicht einfach nur etwas mitteilt, sondern über seine physische Präsenz als Mensch, durch seine Stimme dabei auch Stimmung oder Affekte übertragbar macht.

Der britische Radiohistoriker David Hendy hat sich anhand des ›Reality Radio‹ der Zwischenkriegszeit mit ähnlichen Radiopraktiken beschäftigt, wie sie der KWD zur Darstellung von Schweiz genutzt hat. Dabei hat Hendy sich auf eine Form des sozialen dokumentarischen Radios und einen Radiomacher der 1920er Jahre namens Lance Sieveking konzentriert. In Sievekings Sendereihe *Kaleidoscope* werden unter anderem Menschen von der Strasse porträtiert. Nach Hendy bietet das akustische Medium Radio im Gegensatz zur Schrift Vorteile, um die Inkohärenzen des modernen Lebens auszudrücken. Dabei diskutiert er drei Parameter von realitätsnahem Radio, die für die Darstellung von Alltag im Radio ausschlaggebend sind: Ambiguität, Liveness und Skriptlosigkeit.[20] Diese Parameter sollen mit Bezug zum hier diskutierten Feature genauer angesehen werden.

---

19 Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1982, S. 251 f.

20 Hendy 2013, S. 40.

Ambiguität

Hendy schreibt, dass das, was man hört, immer ein wenig unsicher sei und damit Räume offenlasse, in denen sich die Hörer/-innen selber einschreiben, sich in einer gehörten Situation teilhabend einfinden können. Die Frage nach der Ambiguität ist nicht nur in Bezug auf das realitätsnahe Radio, sondern ganz allgemein in Bezug auf Klangwahrnehmung wichtig. Ein Versuch, mit dieser Ambiguität umzugehen, stellt das obige Wahrnehmungsprotokoll dar. Was ich heraushöre, könnte sich in den Ohren von jemand anderem genauso gut auch etwas anders ausnehmen. Es ist die persönliche Hörerfahrung, die vielleicht für viele andere auch Gültigkeit hat, für andere aber weniger nachzuvollziehen ist, da sie einen anderen soziokulturellen Hintergrund oder andere Präferenzen haben. Das, was rausgehört wird, so muss man in Anlehnung an Hendys Diskussion um Ambiguität sagen, wird eigentlich auch reingehört.

Liveness

›Liveness‹ bezieht sich nach Hendy auf den Unmittelbarkeitscharakter von Radiosendungen. In Bezug auf seine Untersuchung von Radio von der Strasse verbindet er diese Liveness mit der Realitätsbezüglichkeit von Klängen: »[Radio has] an extraordinary power to affect the listener because ›what is heard is *real*, in that its voices are the voices of men and women alive at that moment of hearing‹.«[21] Durch die Stimmen, die einem als Hörer/-in adressieren, kann nach Hendy auch eine affektive Seite angesprochen werden. Dadurch ist Radio nicht einfach nur ein Medium der Information, sondern wird zu einem Medium der Gefühle (*medium of feeling*).[22] Durch das Radio kann ein »unmittelbarer mentaler Kontakt« (*sudden mental contact*)[23] zu den Hörer/-innen hergestellt werden, wie es nach Hendy damals durch kein anderes Medium möglich gewesen sei. Hendys »unmittelbarer mentaler Kontakt« erinnert an den erwähnten intersubjektiven Raum, den Barthes dem Hören nicht zeichenhafter Klänge zumisst. Die Liveness und damit der O-Ton im untersuchten Feature vermag einen solchen intersubjektiven Raum, diesen mentalen Kontakt zwischen Reporter und Hörer/-in, zu eröffnen.

Das hier untersuchte Feature des KWDs ist im Gegensatz zu Sievekings Live-Features von der Strasse vom Band abgespielt worden. Es handelt sich

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd.

somit um Liveness ab Tonband. Auch als Klangkonserve wird die Direktheit und Unmittelbarkeit der menschlichen Stimme spürbar. Dies hängt auch damit zusammen, dass es sich beim Feature mit Ausnahme der Moderationsteile um eine Form des skriptlosen Radios handelt.

Skriptfreies Radio

Spontanes Radio von der Strasse ist nach Hendy ein Radio »beyond the script«[24]: Dadurch, dass sich Radiomacher nicht strikt an ein vorgefertigtes Manuskript halten, bekommen sie Freiraum für eigene persönliche Ausdrucksweisen. Bei Sieveking – so Hendy – hätte dessen Skript nur etwa 20 Prozent von dem ausgemacht, was dann tatsächlich gehört werden konnte. Er paraphrasiert dabei Sievekings Position: »[…] the rest was the producer expressing himself live, unmediated except through his toolbox of sound, as if the machinery of production responded directly to the touch of the producer and thus, by implication, to his or her inner feelings.«[25] Sieveking spricht die bereits erwähnte Spontanität des Radiomachers, seiner Interaktionen mit Personen, aber auch mit einem thematischen Gegenstand an. Dabei, so schreibt er, sei der Klang zu seiner Werkzeugkiste, zum Instrument geworden wie die Geige für einen Musiker oder eine Musikerin. Das Radiomachen wird hier als Ausdruckskunst gesehen. Hendy geht weiter auf diese künstlerische Vorstellung von Radio ein. Dabei handelt es sich um eine stark personenbezogene Sichtweise auf Radio, in welcher der Autor oder die Autorin als empfindendes Subjekt im Zentrum steht und die ganze Gestaltung mit seinem oder ihrem Stil prägt. Im untersuchten Feature klingt dieses Autoren- und Autorinnenradio zwar in den O-Ton-Elementen von Cooper nach. Doch insgesamt steht das Feature letztlich stärker im Zeichen einer journalistischen Art des Radios, die den Autor oder die Autorin keinesfalls so ins Zentrum rückt. So ist der Sprecher nicht Cooper selber, sondern Chris Dickson, der ab Manuskript die Passagen zwischen Interview und Selbstversuchen abliest. Es ist also nicht nur Cooper als Person, die im Feature erzählt. Die Darstellungsform des KWD-Features steht zwischen einem journalistischen Feature, welches Inhalte und Informationen ins Zentrum rückt, und einem Autor/-innenfeature, in welchem eine Person als Urheber/-in und Autor/-in den Kern und die Perspektive ausmacht.

---

24 Ebd.

25 Lance Sieveking: The Stuff of Radio. London 1934, zitiert nach ebd.

Doch durch die Anlehnung an eine sehr persönliche Art der Radioproduktion werden die Hörer/-innen des Wintersportfeatures wiederholt zu Zeugen von intimen Momenten. Das sprechendste Beispiel dafür ist die Sequenz der Bobfahrt, in welcher sich der Reporter Keith Cooper gewissermassen in einer Extremsituation dargestellt hat. Die die Fahrt begleitenden Kommentare gehen alle über das Skript hinaus.[26] Es sind spontane Äusserungen.[27] Diese Spontanität zeigt sich im O-Ton-Ausschnitt der Bobfahrt darin, dass die Stimme als Trägerin oder Überträgerin von affektiven Zuständen fungieren kann.

Damit kann abschliessend die These formuliert werden, dass über den Einbezug von O-Ton mit Selbstversuchen ein zwar klanglich ambiguer Raum hergestellt wurde, dieser Raum aber durch die Spontanität des persönlichen Ausdrucks von Unmittelbarkeit, Direktheit und Realitätsnähe – Liveness ab Tonband – erfüllt ist. Die menschliche Stimme als wichtigste Trägerin dieses intersubjektiven Raumes zwischen Radioproduzent und Radiohörerschaft wird dabei auch zur Überträgerin von Emotionen. Die physische Präsenz des Reporters wird nicht nur hörbar, sondern wird darüber hinaus durch eigene sinnliche Imaginationen spürbar. Dabei werden der Reporter und seine ›I-Voice‹ zu einem Subjekt, mit dem sich eine Hörerin oder ein Hörer identifizieren kann. Er wird letztlich zu einem Emotionsträger für die Schweiz als Land.

Inwiefern diese eigenen Höreindrücke auch im Empfinden anderer heutiger Hörer/-innen sich widerspiegeln, wird über ein Hörexperiment weiter verfolgt. Dabei soll die Stimmung der Sendung, der Eindruck, den Keith Cooper und der Sprecher Chris Dickson, aber auch die Sendung als ganzes im Wahrnehmungsprotokoll hinterlassen hat, durch die Wahrnehmung anderer Hörer/-innen nochmals untersucht werden.

26 Hendy nennt dies »beyond the script« (ebd.).

27 Im Wahrnehmungsprotokoll sind spontane Äusserungen und Skripttext unterschiedlich gekennzeichnet: Spontantext steht in *kursivierter Serifenschrift*.

4.1.4 Kollektives Hörexperiment

1) Durchführung

Nach der Begrüssung der Teilnehmenden und dem Verteilen der Fragebogenblätter wurde gemeinsam über Lautsprecher die ganze Sendung gehört. Danach füllten die Teilnehmenden des Hörexperiments den Fragebogen aus. Über einen Fragekatalog mit halboffenen und offenen Fragen sollte die Hörwahrnehmungen der teilnehmenden Personen fassbar gemacht werden: Eindrücke, Emotionen, Stimmungen und Imaginationen sollen dabei untersucht werden. Hintergrund des Fragebogens bilden drei Kernthemen: 1) Stimmungen und Emotionen, 2) Identifikation mit der Sendung sowie 3) das vermittelte Schweizbild. Insgesamt wurden sechs Fragen behandelt. Im Folgenden wird das Design des Fragebogens präsentiert, bevor es in die Auswertung und Diskussion der Befragungsergebnisse geht:

1. Welche Eindrücke und welche Stimmung löst die Sendung in den Hörer/-innen aus? Was mochten sie an der Sendung, was nicht? Da in einem Testlauf die Antworten auf die offene Frage »Welche Stimmung hat die Sendung in dir erzeugt?« eher dürftig ausfielen, wurden sprachliche Angebote aus einem *emotional vocabulary*[28] gemacht. Für die Fragen 1a und 1b wurde eine Liste an möglichen Hörimpressionen zusammengestellt.[29] Der Gedanke dabei war, dass, auch wenn die Teilnehmer/-innen sich in den Vorschlägen nicht wiederfinden würden, diese zumindest ihre Imaginationskraft anregen würden, um vier eigene Begriffe zu wählen.

   1a) Wie haben Sie die Aufmachung der Sendung empfunden? Welcher Eindruck ist Ihnen geblieben? Bitte wählen Sie aus der Liste vier Begriffe aus *oder* wählen Sie eigene Begriffe.
   Die Machart der Sendung fand ich …

   ☐ erfrischend
   ☐ aufregend
   ☐ repetitiv

28 Bendix 2000, S. 33.

29 Auf den genauen Zusammenhang der beiden Fragen wird unten in der Auswertung der Fragen 1a und 1b noch eingegangen.

☐ total nervig
☐ verwirrend
☐ amüsant
☐ vielseitig
☐ langatmig
☐ beeindruckend
☐ informativ
☐ spannend
☐ abwechslungsreich
☐ ekstatisch
☐ einschläfernd
☐ angestrengt
☐ noch lustig
☐ etwas gesucht
☐ fesselnd

1b) Wie haben Sie die Grundstimmung der Sendung empfunden?
Bitte wählen Sie aus der Liste vier Begriffe aus *oder* wählen Sie eigene Begriffe.
Die Atmosphäre der Sendung empfand ich als …

☐ fröhlich
☐ optimistisch
☐ aufdringlich
☐ intim
☐ lethargisch
☐ glücklich
☐ vergnügt
☐ zufrieden
☐ deprimierend
☐ persönlich
☐ kühl
☐ traurig
☐ einsam
☐ angenehm
☐ relaxed
☐ warm

☐ zurückhaltend
☐ frustriert

Die darauffolgenden zwei Fragen (2a und 2b) gaben als Ergänzung zu diesen beiden einstimmenden Fragen die Möglichkeit, die Sendung frei nach gemochten (2a) und nichtgemochten Faktoren (2b) zu beurteilen.

2a) Was ist Ihnen bei der Sendung besonders positiv aufgefallen? Was hat Sie gefreut? Was fühlte sich gut an?

2b) Was ist Ihnen bei der Sendung besonders negativ aufgefallen? Was führte oder könnte unter anderen Umständen dazu führen, dass Sie die Sendung ausschalten?

2. Der zweite Fragenkomplex (Fragen 3–5) behandelt eine mögliche Identifikation der Hörer/-innen mit der Sendung. Unter Identifikation wurde verstanden, dass die Teilnehmenden mit den Personen der Sendung und/oder dem Thema einen positiven persönlichen Bezug aufbauen können/konnten. Um dies abzufragen, wurde explizit auf die Stimme des Sprechers eingegangen, welche als verbindendes Glied der Sendung funktioniert. Ein besonderer Fokus lag in Anlehnung an das Wahrnehmungsprotokoll auf dem Reporter, der durch seine teils intime Präsenz als Emotionsträger der Sendung beurteilt wurde. Es wurde ebenfalls versucht herauszufinden, ob die Befragten einen persönlichen Bezug zum präsentierten Lifestyle, den gezeigten Sportarten haben oder sich vorstellen könnten, die entsprechenden Sportarten auszuprobieren.

3) Wie empfanden Sie die Stimme des Moderators?

☐ wie von einem guten vertrauten Freund
☐ könnte ich den ganzen Tag hören
☐ von einem sympathischen Menschen
☐ war ganz okay, nichts Spezielles
☐ von einem unsympathischen Menschen
☐ würde ich sofort abschalten, wenn ich den Moderator am Radio hören würde

4) Wenn Sie vom Schweizerischen Kurzwellendienst die Möglichkeit bekommen würden, in die Schweiz zu reisen und eine der vorgestellten Sportarten auszuprobieren. Würden sie das tun? Und falls ja, welche Sportart würden Sie wählen?

☐ Nein danke, kein Interesse
☐ Ich würde rodeln (chdt. schlitteln)
☐ Ich möchte den Skibob ausprobieren
☐ Die Pferdekutschenfahrt ist das Richtige für mich
☐ Akrobatisches Skifahren fände ich reizvoll
☐ Eine Taxi-Bobfahrt ist genau mein Ding
☐ Ein Tandemflug mit dem Deltasegler wäre toll
☐ Ich würde gerne in die Schweiz reisen, doch keine der präsentierten Sportarten interessieren mich, ich würde lieber

____

5) Während Ihrer Reise durch die Schweiz werden Sie die Chance haben, mit Keith Cooper zusammen eine Taxi-Bobfahrt in einem Viererbob zu machen. Würden Sie zusagen? Bitte begründen Sie die Antwort.

3. Der dritte Teil des Fragebogens besteht aus einer Frage, die mit der Imagination der Teilnehmenden spielt. Indem sich die Befragten in eine fiktive historische Situation versetzen mussten, wurde versucht, das akustisch vermittelte Bild der Schweiz aus einer imaginierten zeitlichen wie räumlichen Distanz zu beschreiben. Die Frage wollte die Probanden dazu anregen, das Schweizbild, welches über die Sendung transportiert wird, zu beschreiben.

6) Stellen Sie sich vor, Sie befänden sich in Australien in den 1970er Jahren. Sie leben mit Ihrer Familie im Outback. Mit dem Auto sind es 50 Kilometer bis zum nächst grösseren Ort. Sie hören sehr gerne und möglichst oft Radio aus der ganzen Welt, weil es Ihnen das Gefühl gibt, mit der Welt verbunden zu sein. Sie kennen die Schweiz bisher gar nicht. Sie wissen gerade so ungefähr, dass das irgendwo hinter Russland in Europa sein muss. Es ist Abend, Sie sitzen im Lehnstuhl mit einem Bier in der Hand oder sind mit dem Abwasch des Geschirrs beschäftigt. Per

> Zufall empfangen Sie heute mit ihrem Weltempfänger die Frequenz des Schweizer Senders. Sie hören sich die entsprechende Sendung an.
> Was würde Ihnen für ein Eindruck von der Schweiz bleiben, nachdem Sie die Sendung gehört haben?

Die Umfrage wurde in einem akademischen Umfeld durchgeführt, einmal mit einer Studierendengruppe von 13 Personen (Durchschnittsalter um 25) und einmal mit Doktorandenkolleg/-innen und Professoren, insgesamt neun Personen (Alter zwischen 25 und 60). Dass die Umfrage in einem eher elitären Umfeld stattfand, wurde als kein Widerspruch zur Hörerschaft des Kurzwellendiensts gesehen, da dieser ebenfalls grösstenteils ein gut gebildetes und/oder finanziell verhältnismässig gut betuchtes Publikum ansprach. Das Sample bestand aus vierzehn Schweizer/-innen, fünf Deutschen, einem Briten und einem US-Amerikaner. Idealerweise hätte die Umfrage mit Personen, die ausserhalb Europas wohnen, stattgefunden, was aus ökonomischen Gründen aber nicht realisierbar war.

2) Analyse

Der Fragebogen enthält mit Ausnahme von Frage 3 keine reinen Multiple-Choice-Fragen. Bei Fragen mit vorgegebenen Antworten bestand also meist auch die Möglichkeit, eigene Antworten anzumerken. Diese Fragen wurden dennoch quantitativ ausgewertet, um Tendenzen oder mögliche Trends herausarbeiten zu können. Bei offenen Fragen werden die Argumente der Teilnehmenden in Anlehnung an ein offenes Koding-Verfahren der Grounded-Theory-Methode zu Kategorien gebündelt und diskutiert. [30]

Frage 1a) Machart der Sendung

In Frage 1a konnten die Teilnehmenden aus einem Panorama an Eindrücken auswählen. Die Begriffe sind anhand zwei verschiedener Wortkategorien ausgewählt worden: Sie wurden vor dem Hintergrund informatorischer und emotionaler Hörerbedürfnisse, respektive der kognitiven und affektiven Qualitäten von Klangerlebnissen ausgewählt.[31] Wortkategorie 1 umfasst dabei Begriffe, mit denen sich die Qualität der Informationsvermittlung beschreiben lässt. Die Begriffe der Kategorien 2 und 3 beziehen sich auf durch die Wahrnehmung ausgelöste affektive Reaktionen und emotionale Stimmungen

---

30 Vgl. Breuer 2009, S. 69–84.

31 Vgl. Föllmer 2013, S. 321–338.

in unterschiedlichen Stärkegraden. Die Begriffe der Kategorie 2 stehen dabei der Kategorie 1 (Informationsvermittlung) noch näher. Begriffe der Kategorie 2 sind weniger stark emotional konnotiert als Begriffe der Kategorie 3. Begriffe der Kategorie 3 zeichnen sich beispielsweise durch ihre semantische Nähe zu körperlichen Empfindungen aus.

1) Informationsqualität: Die gewählten Begriffe beziehen sich auf die Art der Vermittlung der Inhalte, auf eine primär kognitive Dimension der Sendung (negativ: *repetitiv, verwirrend, etwas gesucht; positiv: vielseitig, informativ, abwechslungsreich*)

2) Affektive Qualität I (low): Begriffe, die eine einfache Grundempfindung wiedergeben; in dem Sinne von »Es war …« (positiv: *beeindruckend, spannend, amüsant* neutral: *noch lustig* negativ: *eintönig*)

3) Affektive Qualität II (high): Etwas stärkere Begriffe als diejenigen aus der Kategorie 2; Begriffe, die eine stärkere körperliche Wirkung assoziieren oder ausdrücken (positiv: *ekstatisch, fesselnd, aufregend, erfrischend*; negativ: *angestrengt, langatmig, einschläfernd, total nervig*)

Die Adjektive wurden grösstenteils nach persönlichem Sprachempfinden ausgewählt. Es wurden zur Unterstützung auch Online-Begriffssammlungen wie ›Gefühlslisten‹ miteinbezogen.[32] Ob ein Begriff eher der einen oder anderen Kategorie zugeordnet wird, kann sich aufgrund der Subjektivität des Sprachempfindens in Feinheiten unterscheiden. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Sprachempfindungen mitbedenkend, war es zudem jedem Teilnehmer und jeder Teilnehmerin möglich, anstelle der vorgegebenen Adjektive vier eigene Begriffe einzutragen.

In der Frage selber sind die Begriffe aus den drei Kategorien gemischt worden und waren damit den Teilnehmenden nicht ersichtlich.

Das untenstehende Diagramm gibt einen Überblick über die Verteilung der von den 21 Teilnehmenden ausgewählten 97 Begriffe. Durch die freien

32 Gefühle mit Adjektiven beschreiben – Wortliste online unter http://medienwerkstatt-online.de/lws_wissen/vorlagen/showcard.php?id=19088&edit=0; Guido Boyke: Gefühlsliste, online https://improwiki.com/de/ideen-fuer-vorgaben/gefuehlsliste.

Antworten der Probanden wurde das begriffliche Spektrum, das sich zwischen sehr positiven und sehr negativen Eindrücken eröffnet, erweitert. Die Eigenbegriffe der Befragten findet man in untenstehendem Diagramm unter den Begriffen aufgeführt, die eine Stimme erhalten haben: Unter den Begriffen, die eine Stimme erhalten haben, sind nur die beiden Begriffe ›angestrengt‹ und ›beeindruckend‹ vorgegeben worden. Die restlichen dreizehn Begriffe wurden von den Teilnehmenden selber eingesetzt.

64 Prozent der gewählten Begriffe können als positiv konnotiert gewertet werden, was darauf schliessen lässt, dass die Sendung anhand des Begriffsspektrums zu zwei Dritteln als positiv beurteilt wurde.

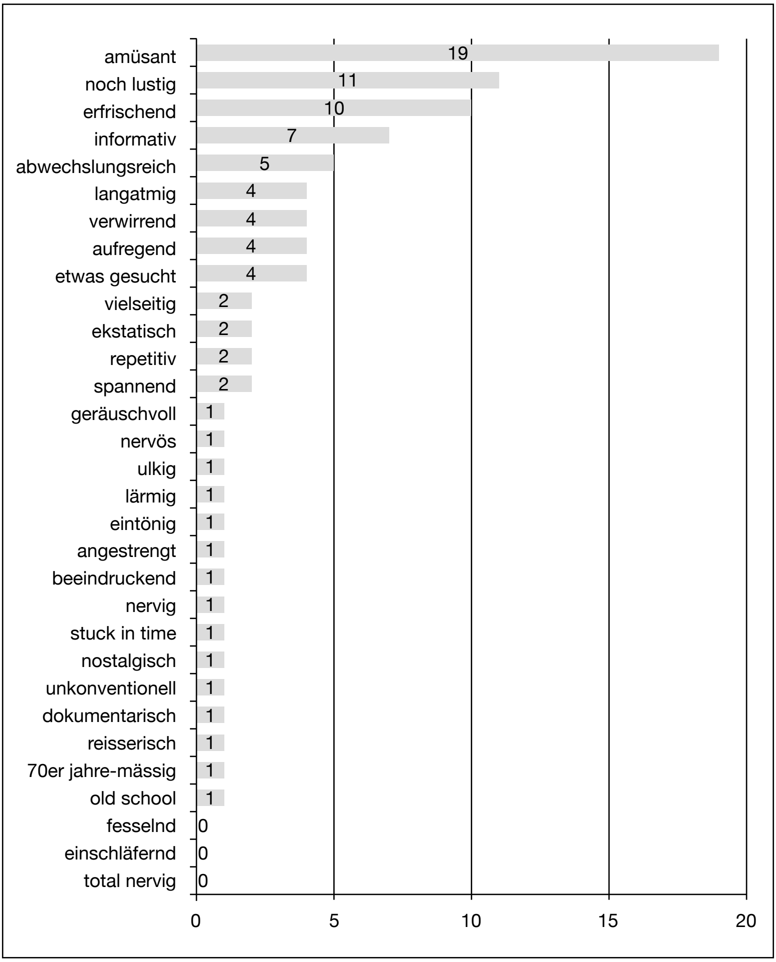


Abb. 5: Resultate Frage 1a Hörexperiment Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975)*

Emotive Qualität der Sendung: ›amüsant‹ als Grundstimmung

Der Begriff ›amüsant‹ wurde mit Ausnahme von zwei Befragten von allen 21 Teilnehmenden gewählt. Eine der beiden Personen, die ›amüsant‹ nicht gewählt hat, entschied sich für die etwas abgeschwächte Version ›noch lustig‹. Die zweite Person, die ›amüsant‹ nicht angekreuzt hat, wählte dafür den eigenen Begriff ›ulkig‹, der auch als leicht negativ konnotiert aufgefasst werden

kann. Zehn Personen, und damit fast die Hälfte der Befragten, haben beide die sich sehr naheliegenden Begriffe ›amüsant‹ und ›noch lustig‹ gewählt. Auch der Begriff ›erfrischend‹, der als Ausdruck für eine positiv überraschende Wirkung verstanden werden kann, zeigte mit zehn Stimmen einen grossen Konsens unter den Befragten. Der Begriff ›erfrischend‹ wird nach eigenem Sprachempfinden in der Trias mit ›amüsant‹ und ›noch lustig‹ als der affektiv stärkste und damit als der positivste Begriff empfunden. ›Amüsant‹ steht von der Gefühlstönung her in der Mitte vor dem neutralen, je nachdem leicht negativen ›noch lustig‹.

Somit lässt sich vorerst festhalten, dass die über Frage 1a eruierte Grundstimmung der 21 Probanden diejenige eines erfrischend-amüsant-noch lustigen Hörerlebens gewesen sein muss. Neben diesem grundsätzlich positiv konnotierten Nachhall zeigt sich, je weiter man sich im Diagramm nach unten bewegt, eine gewisse Spaltung. Dies bildet sich in der Wahl von heterogenen Begriffen aus den Kategorien 2 und 3 ab. Ein Beispiel dafür ist die Wahl von ›langatmig‹ und ›aufregend‹ durch je vier Personen. Es sind zwei stärker aufgeladene Begriffe, die sich aber antonymisch gegenüberstehen.

Je weiter man sich im Diagramm nach unten bewegt, umso mehr Begriffe tauchen auf, die eine negative Konnotation haben. Der einzige selbst gewählte positiv konnotierte Begriff war ›unkonventionell‹. Unter den negativ konnotierten Begriffen eröffnet sich eine breite Palette von ›nervös‹, ›lärmig‹, ›nervig‹ (hier ist interessant, dass die Person auf das vorgeschlagene ›total nervig‹ verzichtet hat), ›reisserisch‹ über ›old school‹ und ›stuck in time‹. Unter den neutralen, mehr konstatierenden Begriffen finden sich ›70er Jahre-mässig‹ und ›dokumentarisch‹.

Es zeichnete sich ab, dass die Möglichkeit der Setzung von eigenen Begriffen vor allem dann gewählt wird, wenn die Befragten etwas störte. Bei positiven Begriffen scheinen sie sich weniger differenziert ausgedrückt haben zu können oder zu wollen. Da wurden fast ausnahmslos die vorhandenen Begriffe angekreuzt. Die Wahl von Gefühlsvokabular, das unter die Kategorie 3 fällt, ist individueller getroffen worden als die Wahl von weniger stark emotional gefärbten Begriffen. Das macht auch die Nichtwahl von vorgeschlagenen Begriffen wie das adverbial verstärkte ›total nervig‹, ›fesselnd‹ oder ›einschläfernd‹ aus der Kategorie 3 deutlich.

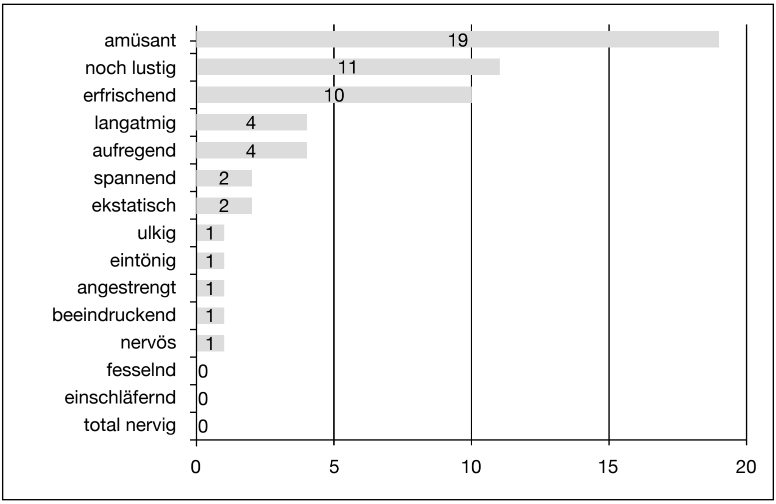


Abb. 6: Resultate Frage 1a Hörexperiment Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975): Ausschnitt Begriffskategorien 2 und 3: ›Affektive Qualität‹*

Abschliessend lässt sich in Bezug auf die affektive Qualität der Sendung sagen, dass diese eine tendenziell positive affektive Reaktion in den Teilnehmer/-innen des Hörexperiments ausgelöst hat. In Bezug auf die Auswahl affektiv stärker aufgeladener Begriffe zeigt sich eine gewisse Diskrepanz in der Auswahl und/oder Setzung an Begriffen für stärker positive und vor allem für stärker negative Empfindungen.

Informationsqualität der Sendung: Inhalte angekommen

Begriffe, die in die Kategorie der Vermittlungsqualität von Information fallen, vermitteln im Gegensatz zu den beiden Wortkategorien der affektiven Begriffe ein relativ unaufgeregtes Bild.

Das tendenziell positiv getönte ›informativ‹ und die positiven ›abwechslungsreich‹ und ›vielseitig‹ fanden grössere Zustimmung (14 Stimmen) als die negativen ›verwirrend‹, ›repetitiv‹ und ›etwas gesucht‹ (zehn Stimmen). Die beiden von Befragten eingesetzten Begriffe ›geräuschvoll‹ und ›lärmig‹, die ebenfalls in die Kategorie Informationsqualität fallen können, machen auf etwas aufmerksam, das Teilnehmende auch in Frage 2 wiederholt anmerkten. Neben Umgebungsgeräuschen, die ansprechend sein können (›geräuschvoll‹),

werden auch technische Defizite hörbar (›lärmig‹), die zum einen als ansprechend und damit als Informationsträger, zum anderen als Behinderung in der Informationsübermittlung beurteilt wurden.

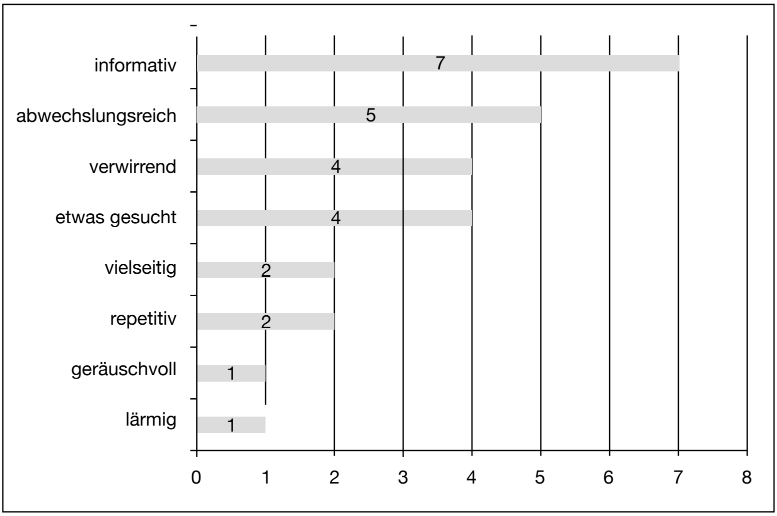


Abb. 7: Resultate Frage 1a Hörexperiment Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975): Ausschnitt Begriffskategorien Informationsqualität*

Mit Bezug auf Föllmers Zweiteilung von Hörerbedürfnissen in eine informative und eine emotive Kategorie ist interessant anzumerken, dass die Begriffe aus den emotiven Kategorien 2 und 3 mehr gewählt wurden und damit stärker vertreten sind als diejenigen aus der informativen Kategorie. In der Gesamtrangliste der Begriffe sind Begriffe, welche die Unterhaltungsqualität der Sendung (›amüsant‹, ›noch lustig‹, ›erfrischend‹) beschreiben, um einiges beliebter als solche, mit denen die Informationsqualität bewertet wird (›informativ‹, ›abwechslungsreich‹). Somit spiegelt sich in der bevorzugten Selektion von Adjektiven aus den Kategorien 2 und 3 wider, dass die Teilnehmenden die Sendung als Unterhaltung mit Informationsanreicherung gehört haben.

Hier lässt sich eine Verbindung mit einer Untersuchung zu Unterhaltungssendungen herstellen, die der KWD ab den 1970er Jahren für Passagiere an Bord von Swissair-Maschinen hergestellt hat. In etwas längeren Sendungen als dem untersuchten *Don't Just Stay Here – Do Something* ging es bei Flügen

in Richtung Schweiz ebenfalls um Schweizerlebnisse. Das Credo dieser Sendungen war »colorful, entertaining and informative«. Das ›Infotainment‹ wird mit der visuellen Metapher »colorful« ergänzt, über welche auf das angestrebte Abwechslungsreichtum und damit die vordergründig unterhaltende Funktion der Sendung hingewiesen wird.[33] Dieses Credo hat auch für die touristischen Features seine Geltung, die über den Kurzwellensender in Schwarzenburg ausgestrahlt wurden.

Frage 1b) Atmosphäre der Sendung

Die Frage 1b diente dazu, Frage 1a zu ergänzen und zu verifizieren. Wie für Frage 1a wurden im Vorfeld Begriffe gesucht. Es wurden Adjektive ausgewählt, die gewisse Stimmungslagen und Atmosphären, in Englisch *mood* ausdrücken. Die Einteilung, ob ein Begriff mehr in 1a oder 1b passt, war insofern schwierig zu fällen, als Emotionen und die in 1b zu untersuchenden Stimmungen und Hintergrundempfindungen fliessend ineinander übergehen. Stimmungen und Emotionen bedingen einander, was für Frage 1a und 1b grundlegend war.

33 Siehe dazu Patricia Jäggi: ›Off the Beaten Track‹. Schweizer Volksmusik als exotisches Hörerlebnis an Bord der Swissair. In: Marc-Antoine Camp/Sabine Eggmann/Barbara Taufer (Hg.): Reiseziel immaterielles Kulturerbe. Ein interdisziplinärer Dialog. Zürich 2015, S. 47–57.

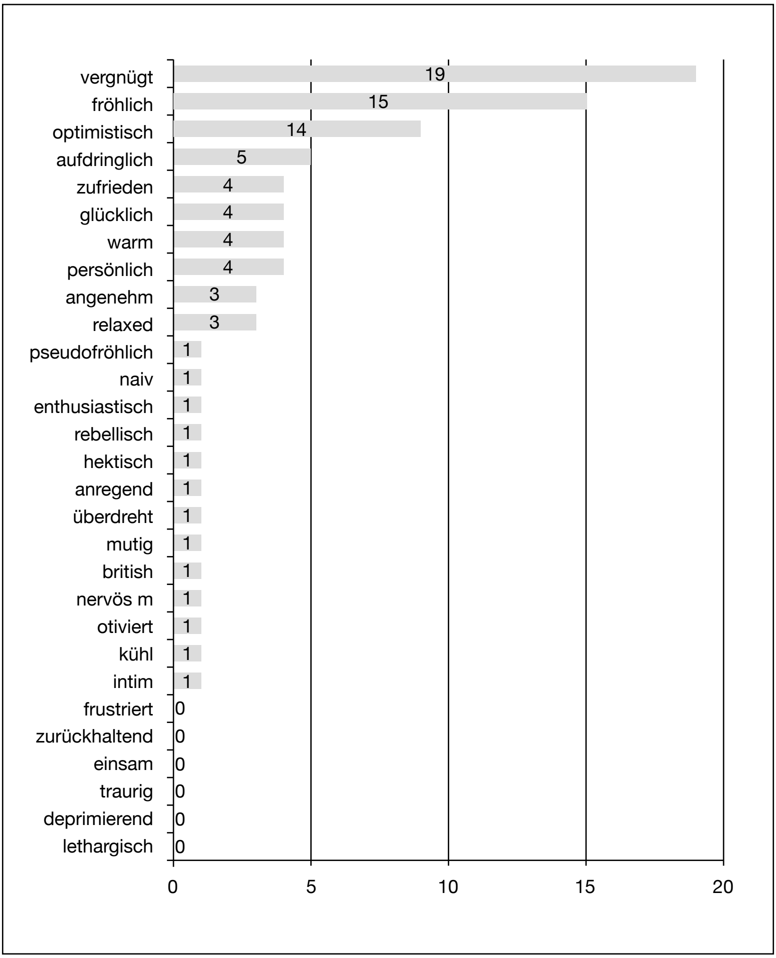


Abb. 8: Resultate Frage 1b Hörexperiment Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975): Ausschnitt Begriffskategorien Informationsqualität*

Die beiden meistgewählten Adjektive waren ›vergnügt‹ und ›fröhlich‹. Sie spiegeln den Effekt von ›amüsant‹ und ›noch lustig‹ auf das hörende Individuum wider: Eine amüsante Sendung macht einen vergnügt, fröhlich und stimmt einen optimistisch. Hier zeigt sich die Rückkopplung von Frage 1b in 1a, die auch der Kontrolle der Resultate diente. So wäre es unglaubwürdig, wenn eine amüsante Sendung einen frustriert machen würde. Das Verhältnis

der gewählten positiven und negativen Begriffe in 1b von 67 Prozent positiv und 33 Prozent negativ konnotierten Begriffen entspricht dabei fast dem Verhältnis in 1a mit 64 zu 36 Prozent. Somit spiegelt das Stimmungsbild in 1b das Emotionsbild von 1a ziemlich genau wider.[34]

Frage 2) Positive und negative Eindrücke

Die beiden offenen Fragen zu den positiven und negativen Auffälligkeiten der gehörten Sendung wurden nur in der zweiten Gruppe durchgeführt. Die folgende Zusammenstellung bildet die Ansicht von neun Personen ab.

In Frage 2 konkretisierten die Teilnehmenden gewisse Themen, die in Frage 1 bereits angedeutet wurden. So gibt Frage 2 Aufschluss über mögliche Gründe für die auseinanderlaufenden Meinungen, die sich im unteren Teil des Diagramms von 1a gezeigt haben.

Das Spektrum an Wahrnehmungsweisen und Meinungen lässt sich in drei Hauptthemen und einem Nebenthema bündeln:

1) Am meisten wurden die Selbstversuche von Keith Cooper, die ›Bruitages‹, angesprochen. Diese wurden als innovativer und damit besonders ansprechender Teil beurteilt, jemand spekulierte sogar, dass das damals sogar skandalös modern gewesen sein musste. Andere Teilnehmende empfanden dies als ›zu viel Fun‹ und als Ausdruck eines Mangels an kritischer Distanz. So wurde die erfahrene Experimentierfreudigkeit entweder sehr gelobt oder stark kritisiert.

2) Von einigen wurden die ›70er Jahre Musik‹ und der ›britische Akzent‹ besonders gemocht. Doch die Stimmen derjenigen, die darauf hinwiesen, dass kaum Schweizer Musik und allgemein keine Schweizer/-innen (insbesondere in den Interviews) vorkommen, war stärker vertreten. Bei der Diskussion um ›Swissness‹ kann auch auf die letzte Frage des Fragebogens vorgegriffen werden, in der abschliessend explizit nach dem vermittelten Schweizbild gefragt wurde. Bei 21 Teilnehmenden waren es zwei Schweizer/-innen und zwei Nicht

---

34 Für weitere Untersuchungen in dieser Art würde es anhand der vorgestellten Resultate auch genügen, nur eine solche Frage mit Begriffen einzusetzen. Dabei scheint mir der Typ Frage wie 1a), in welchem verschiedene Begriffsfelder aufgetan werden, der interessantere Zugang, da man darin auch Gewichtung bspw. zwischen informatorischen und emotiven Hörerbedürfnissen (Information und Unterhaltung) ausmachen kann. Diese Art der Frage könnte für weitere Untersuchungen von Medienprodukten, die auf der Idee unterschiedlicher Hörerbedürfnisse aufbaut, noch ausgebaut werden.

Schweizer/-innen, die an unterschiedlicher Stelle im Fragebogen einen gewissen Mangel an ›Swissness‹ angemerkt haben. So schrieb eine Person bei Frage 6, dass sie sich vorstelle, dass die Schweiz wohl eine britische Kolonie sei, weil es dort scheinbar nur englischsprachige Bewohner/-innen gäbe. Jemand erwähnte in 2a als störenden Faktor, dass in der Sendung die Schweizer Orte falsch ausgesprochen worden seien. Die Sendung scheint für eine kleine Gruppe von Teilnehmenden zu wenig ›Swissness‹ darzustellen, auch wenn alle Klangaufnahmen an spezifischen alpinen Orten in der Schweiz aufgenommen wurden. Darauf wird in Frage 6 nochmals eingegangen.

3) In eine dritte Gruppe lassen sich die Kommentare zu den gehörten und miterlebten Sportarten fassen. Hier zeigen sich die persönlichen Neigungen und das allfällige Interesse für die teils risikohaften Outdoor-Sportarten. Unter den Antworten befindet sich ein breites Spektrum von Aussagen. Erfreut zeigte sich folgender Teilnehmer: »Ich kenne die Orte [in denen diese Sportarten ausgeführt werden können] alle, die [die Radiomacher] erwähnt haben und ich habe gerade Lust auf die Wintersaison bekommen.« Aber man findet auch den gegenteiligen Kommentar wie: »Kein Thema, das mich wirklich interessiert.« Von einem Teilnehmer wurden die in der Sendung erwähnten Unfälle und Todesfälle als ein besonders negativer Punkt hervorgehoben. Ein zweiter Teilnehmer kam zu der Überzeugung, dass die Sendung kontraproduktiv sei und die Hörer/-innen davon abschrecke, jemals eine der Sportarten ausprobieren zu wollen. Aufgrund dessen, dass solche kritischen Aussagen vor allem von etwas älteren Personen (50+) geäussert wurden und die enthusiastischen Aussagen zu den präsentierten Sportarten von jüngeren Personen (20–35) stammen, zeigt sich eine Bevorzugung des Themas durch ein jüngeres Zielpublikum, das tendenziell risikofreudiger und damit für solche Sportarten eher zu begeistern ist.

4) Eine letzte, kleine Gruppe an Antworten bezog sich auf die historische Distanz hinter dem gehörten Material. Die Sendung löste in einem Hörer Nostalgiegefühle aus: Das Gehörte sei Radio der Kindheit. Dieser Bezug zur Vergangenheit wurde auch in den in Frage 1 eingesetzten Beschreibungen ›old school‹ und ›70er Jahre-mässig‹ gemacht. Auch der Begriff ›nostalgisch‹ fiel mehrmals. In diesen Aussagen spiegelt sich die emotionale Qualität des hörbar Vergangenen und Alten.

Frage 3) Stimme des Sprechers

Die 3. Frage behandelte den Sprecher, der die Einführung, die Kommentare zwischen den Interviews und Sporterlebnissen sowie den Abschluss der Sendung bestreitet. Die Antworten der Teilnehmenden lassen deutlich werden, dass Stimme und Art des Sprechens grundsätzlich positiv wahrgenommen wurden.

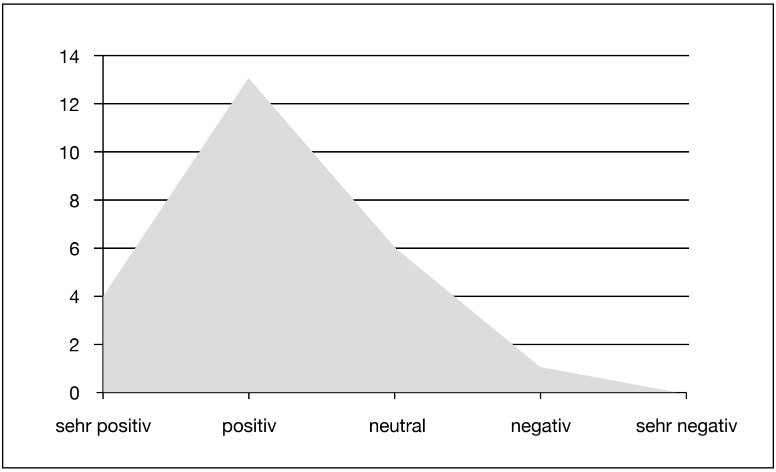


Abb. 9: Resultate Frage 3 Hörexperiment Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975): Stimme des Sprechers*

Frage 4) Präferenz Wintersportarten

Über Frage 4 sollte mehr darüber herausgefunden werden, ob sich die Teilnehmenden durch die präsentierten Inhalte ein Bild von den Sportarten machen konnten. Es ging vor allem auch darum, ob sie über die Selbstversuche einen sinnlichen Eindruck von den wohl für viele unbekannten Sportarten erhielten. Die Teilnehmenden wurden gefragt, ob und falls ja, welche der präsentierten Wintersportarten sie selber gerne ausprobieren würden. Es ging letztlich auch darum zu sehen, ob das Feature Lust auf die eine oder andere Sportart erweckt hat.

Interessanterweise wurde die Bobfahrt durch den Eiskanal am meisten gewählt. Bei Gruppe 1 wurde die Frage nach der gewünschten Sportart offen gestellt. Hier wurde zehnmal die Bobfahrt gewählt, die drei weiteren Teilnehmenden erwähnten je eine andere Sportart. Diese Häufung war sehr erstaunlich. Entweder wollten wirklich alle der jungen Studierenden als

risikofreudiges Publikum die Bobfahrt ausprobieren oder es könnte daran liegen, dass die Bobfahrt am emotionalsten dargestellt ist. Es kann sein, dass die Erzeugung von sinnlichen Imaginationen bei der Bobfahrt am besten gelungen ist. Das Deltafliegen, welches wohl eine genauso exklusive und aufregende Sportart im Feature ist, aber akustisch um einiges weniger illustrativ dargestellt wurde – man hört nur Windrauschen und einen monotonen Kommentar des Piloten –, wurde insgesamt nur dreimal gewählt.

In der Gruppe 2 wurde die Frage nicht offen gestellt, sondern die präsentierten Sportarten wurden alle zur Wahl aufgelistet. Hier war die Verteilung der gewünschten Sportarten gleichmässiger. Inwiefern die Frageform das Resultat beeinflusst haben könnte oder es an der Altersstruktur der beiden Gruppen lag, kann abschliessend nicht gesagt werden. Tendenziell lässt sich aber feststellen, dass weniger risikofreudige Teilnehmende die Pferdeschlittenfahrt oder das Rodeln wählten. Neben den präsentierten aussergewöhnlichen Sportarten wurden von den Befragten auch die klassischen Sportarten wie Skifahren und Schlittschuhlaufen sowie Snowboarden gewünscht. Nur eine Person hätte ganz auf ein Wintererlebnis nach Wahl verzichten wollen.

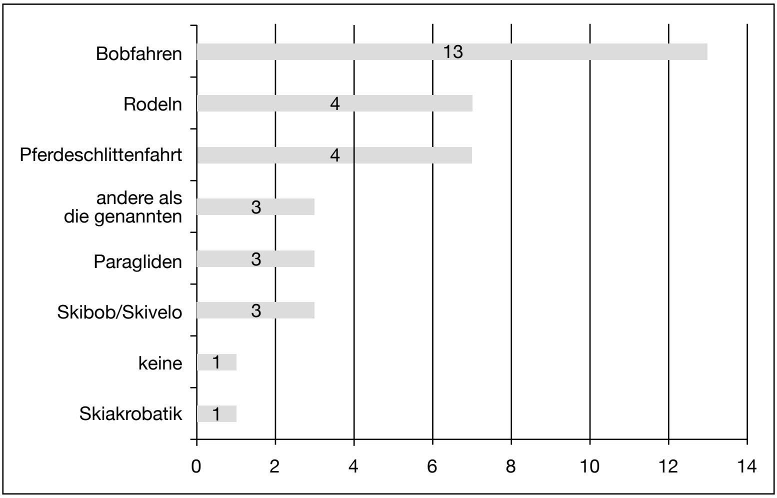


Abb. 10: Resultate Frage 4 Hörexperiment Don’t Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975): Präferenz Sportarten*

Abschliessend lässt sich sagen, dass die Bobtaxifahrt ein ›ear-catcher‹ – in Anlehnung an den Begriff ›eye-catcher‹ – war, weshalb sie wohl am meisten in Erinnerung geblieben und letztlich am meisten auf Interesse gestossen ist. Man könnte daran die These anschliessen, dass, wenn das Deltafliegen emotionaler und spektakulärer präsentiert worden wäre, die Teilnehmenden vielleicht lieber das Deltafliegen ausprobiert hätten und weniger das Bobfahren. Die Art der Darstellung einer Sportart und insbesondere die Emotionalität, die daran hängt, können die Bewertung des Inhalts markant beeinflussen.

Frage 5) Reporter als Identifikationsfigur

Da sich die Bobfahrt bereits im Vorfeld des Fragebogens als ein Höhepunkt der Sendung herauskristallisiert hatte, wurde anhand dieser Szene das Verhältnis zwischen Teilnehmenden und dem Reporter Keith Cooper abgefragt. Es wurde davon ausgegangen, dass Keith in der Sendung als Identifikationsfigur in dem Sinne funktioniert, als er die Sportarten für die Teilnehmenden ausprobiert und über seine physische Performanz eine sinnlich-körperliche Übertragungsleistung ermöglicht.[35] Im Vorfeld bestand der Eindruck, dass Keiths Rolle diejenige eines ›Buddy‹ oder ›Kumpels‹ ist. Mit Frage 5 sollte geprüft werden, ob er von den Teilnehmenden ebenfalls in dieser positiven Art wahrgenommen wurde. So sind die Teilnehmenden gefragt worden, ob sie sich vorstellen können, mit Keith eine Bobfahrt zu machen.[36]

35 Auf die Übertragung und den intersubjektiven Raum, der in der Sendung eröffnet wird, wurde in der Diskussion des Wahrnehmungsprotokolls in Kap. 4.1.3 eingegangen.

36 Frage 5 lautete wie folgt: »Während Ihrer Reise durch die Schweiz werden Sie die Chance haben, mit Keith Cooper zusammen eine Taxi-Bobfahrt in einem Viererbob zu machen. Würden Sie zusagen? Bitte begründen Sie die Antwort.«

Antwort	Anzahl
Ja	13
Ja, aber ohne Keith	1
Nein wegen Keith	4
Nein wegen Bobfahrt	2
keine Antwort	3

Tab. 4: Resultate Frage 5 Hörexperiment Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports *(1975): Bobtaxifahrt mit Keith Cooper*

Von 15 Befragten wurde Keith als Person positiv wahrgenommen. Darunter finden sich 13 Personen, die mit Keith eine Bobfahrt unternehmen würden. Zwei Personen, die zwar kein Interesse an der Fahrt haben, erwähnten explizit, dass ihnen Keith als Mensch sympathisch sei. Diejenigen, die mit Keith zusammen die Fahrt unternehmen würden, überlegten zudem, ob sie die Fahrt lieber mit oder ohne Live-Kommentar erleben möchten. Bei drei Vierteln der Befragten scheint diese persönliche, kumpelhafte Art funktioniert zu haben.

Hingegen gaben fünf Personen an, sie würden die Bobfahrt lieber ohne Keith machen oder aufgrund von Keith darauf verzichten. Als Grund gaben sie dessen tollpatschige und nervöse Art an, die das ganze zu riskant machen würde. Auch schrieb eine Teilnehmerin, dass sie Keith nicht kenne und wohl nur dann eine Fahrt mit ihm unternehmen würde, wenn sie Fan der Sendung wäre. Für fünf Personen war diese lockere, unverbindliche Art der Reportage zu wenig vertrauenswürdig. Drei weitere Personen, die an der Umfrage teilnahmen, beantworteten diese Frage leider nicht.

Frage 6) Imaginationsraum Schweiz

Imagination kann als der Teil eines sinnlichen Wahrnehmungsprozesses verstanden werden, in welchem das sinnlich Wahrgenommene verarbeitet und dabei zu einem ›kulturellen Objekt‹ wird (vgl. Kap. 2.2). Imagination muss dabei von Fantasie unterschieden werden: Imagination ist ein Prozess, der alle Arten von alltäglichen Vorstellungen über Dinge und Menschen betrifft. Die Imagination ist dabei nicht frei, sondern ist von kulturellen Wahrnehmungsmustern geprägt. Die letzte Frage des Fragebogens war als ein Gedankenexperiment gedacht, welches sich auf die Vorstellungskraft der Teilnehmenden stützte: Sich in eine imaginäre Situation eindenkend, sollten die Befragten versuchen, ihre

Position im Jetzt zu verlassen und sich in die Situation von jemand anderem zu versetzen. Aus dieser fremden Sichtweise heraus sollten sie über das vermittelte Schweizbild Auskunft geben.

Die Antworten auf die Frage 6 wurden mittels eines offenen Kodierverfahrens ausgewertet.[37] Auf Basis der Kodierung wurden vier Kategorien entwickelt, über welche sich die unterschiedlichen Antworten strukturieren und weiter diskutieren lassen.

1. *Menschenbild*: Diese Kategorie ist von der Anzahl Kodes her gemessen am umfangreichsten. Sie umfasst das Bild, das sich die Teilnehmenden von den Bewohner/-innen des sie adressierenden Landes machen.
2. *Touristische Attraktivität*: Diese Kategorie umfasst thematische Kodes zu den präsentierten Sportarten und zur Schweiz als mögliches Reiseland.
3. *Lebensgefühl*: Diese Kategorie umfasst Kodes, in denen die Befragten ein gewisses Lebensgefühl in der Schweiz thematisieren oder durch ihre Wortwahl ausdrücken. Hier gibt es besonders viele Überschneidungen mit den kodierten Passagen aus Kategorie 1.
4. *›Swissness‹*: In dieser Kategorie befinden sich Aussagen auf einer Metaebene, die den Schweizbezug der Sendung und der eigenen Höreindrücke betreffen.

Kategorie 1: Menschenbild

Die Teilnehmenden versuchten, sich über das Gehörte eine Antwort darauf zu geben, welche Menschen im Land leben, aus dem die Sendung stammt. Diese Menschen wurden vorwiegend durch folgende positiv gewertete Merkmale charakterisiert: heiter, aktiv, lebens- und risikofreudig, humorvoll, lustig, verrückt. Jemand äusserte hingegen auch, dass die Menschen eine nervöse Fröhlichkeit an den Tag legen würden. Kritisch wurde angemerkt, dass die Sendung ein männerdominiertes und stark kolonialistisches Bild präsentieren würde, da keine Frauen und kaum Schweizer/-innen in der Sendung vorkämen. Mehrere Personen äusserten die Vermutung, dass die Schweiz eine britische Kolonie gewesen sein könnte und dass in der Schweiz Englisch die Landessprache sein müsse. Ein englischer Befragter empfand, dass Schweiz

37 Breuer 2009, S. 73–84.

sich wie England anhöre, einfach klimatisch etwas kälter und mit deutschsprachigen Namen für die Dinge ausgestattet sei.[38]

Kategorie 2: Touristische Attraktivität

Das Klima und die Geografie des Landes war – dem Thema Wintersport geschuldet – der zweitmeiste Gegenstand der Diskussion. Es blieb allgemein das Bild eines berg- und schneereichen Landes haften. Hier schlossen sich teilweise direkt Überlegungen zur (tourismus-)wirtschaftlichen Situation an, indem darauf verwiesen wurde, dass das Land eine gute Tourismusinfrastruktur zu bieten habe und es viele aussergewöhnliche Angebote gäbe.

An diese allgemeineren Bilder des Reiselands Schweiz schlossen sich konkrete Äusserungen in Bezug auf die möglichen Aktivitäten für Gäste an. Es wurde der Eindruck erweckt, dass die Schweiz ein spannendes, abenteuerliches, ja fast verrücktes Land ist, in dem man viel Spass erlebt. Anzumerken ist hier, dass die Aussagen zu den Aktivitäten in eine ähnliche Richtung tendieren wie die Aussagen zum Menschenbild. Diese beiden Ebenen wurden teils in den Aussagen syntaktisch vermischt. Die Menschen in der Schweiz scheint die Teilnehmenden aber letztlich stärker beschäftigt zu haben als mögliche touristische Erlebnisse, auf welche die Sendung inhaltlich letztlich viel eher abzielte.

Kategorie 3: Lebensgefühl

Die unter dieser Gruppe kodierten Aussagen gehen in eine ähnliche Richtung wie die Kategorie Menschenbild. Unter diese Kategorie wurden Aussagen gefasst, in denen nicht direkt Menschen oder Orte thematisiert wurden, sondern viel mehr ein Lebensgefühl verhandelt wird, das sich die Teilnehmenden vorstellen. Hier fallen stärkere Begriffe als beispielsweise bei der Kategorie Menschenbild. So wurde neben dem meistgenannten Attribut »Spass« auch der Begriff »rebellisch« gewählt. Das Lebensgefühl wurde als abenteuerlich, halsbrecherisch, fröhlich, aufgeweckt und aktiv beschrieben. Erwähnt wurde auch, dass kein kalter, winterlicher Eindruck von Schweiz entstehe, sondern im Gegenteil ein eher warmer. Zwei Hörerinnen empfanden die Schweizdarstellung im Kontext der Sendung hingegen als überreizt, nervös und hastig.

---

38 Somit liesse sich das hier geäusserte Menschenbild an die Diskussion von Swissness in Frage 2 anschliessen.

Hier liesse sich auch wiederum ein Bogen zur »nervösen Fröhlichkeit« der Bewohnenden schlagen, was in Bezug auf das Menschenbild geäussert wurde.

Kategorie 4: Metaebene

Eine Person schrieb, dass es ihr schwergefallen sei, die in der Frage gewünschte unwissende Perspektive einzunehmen. Sie kenne diese Schweizbilder viel zu gut. In Frage 6 wurde zwar versucht, über die Imagination als schweizferne/r Hörer/-in eine Distanz zu ›diesen‹ Bildern zu schaffen. Die befragten Personen kennen aber diese ›Klischee-Bilder‹ so gut, dass sie sich davon nicht einfach zu lösen vermögen und diese somit je nachdem auch unwillentlich in ihren Antworten reproduzieren oder sie auf die Sendung als Erwartungshaltung projizieren. Eine Person merkte an, dass die Sendung für sie ein konträres Bild zur üblichen inszenierten Klischee-Schweiz abgäbe. Von einer anderen Person wurde die Frage in den Raum gestellt, ob gewisse kulturelle Differenzen absichtlich minimiert worden seien, um potenzielle Reisende nicht abzuschrecken.

In dieser Diskussion verdeutlicht sich die nicht einfache Rolle der Radiomitarbeitenden als Kulturvermittler: Je näher sie eine Sendung ›ihrer‹ Herkunftskultur[39] bringen möchten und diese inhaltlich anpassen, umso mehr verliert sie an Schweizerischem und damit an Exotik. Mit Exotik ist gemeint, dass in einer Sendung mehr oder weniger fremd- oder eigenartige Elemente einbezogen werden. Der Versuch der Produzenten, die Sendung wohl möglichst für ein englischsprachiges junges Publikum anschlussfähig zu machen, was die Wahl englischsprachiger Popmusik und Interviewpartner nahelegt, wurde in der Umfrage an unterschiedlichen Stellen und von mehreren Personen kritisiert. Über diese Kritik lässt sich hingegen auch auf die Erwartung dieser Personen schliessen. Sie scheinen zu erwarten, dass eine Sendung die Schweiz auf allen Ebenen, nicht nur thematisch, sondern über alle Klangmodi vermitteln muss. Ein gewisser eindeutiger klanglicher Bezug zur Schweiz fehlt im Untersuchungsbeispiel aus dem Grund, da die aufgezeichneten Wintersportarten und die Bergumgebung von verschiedenen alltäglichen Geräuschen geprägt sind, die sich nicht sonderlich von anderen natürlichen Klangumgebungen unterscheiden. Einige der Teilnehmenden scheinen erwartet zu haben, dass sie mit schweiztypischen Klängen wie Jodel, Alphorn oder

39 »Kultur« hier verstanden als nationale und sprachliche Einheit.

Ländlermusik bedient werden, Personen in Interviews zu hören, die Englisch wie Schweizerdeutsch aussprechen und Englischmuttersprachler hören, die Orte wie ›Celerina‹ wie Einheimische aussprechen. Inwiefern in anderen Sendungen auf solche akustische Elemente eingegangen wurde, die insofern als schweizerisch gesehen werden können, als sie die Schweiz als Senderland akustisch von anderen Ländern abgrenzen lassen, kann im folgenden zweiten Fallbeispiel, einer Umsetzung von Johanna Spyris *Heidi*, angesehen und diskutiert werden.

4.2 Fall #2: *Heidi* auf Arabisch (1968)

Der arabische Dienst des Schweizer Auslandsradios übertrug 1968 die beiden *Heidi*-Romane von Johanna Spyri aus dem Französischen in eine 26-teilige arabischsprachige Hörserie. Der KWD scheint für *Heidi* eine primäre Vermittlerrolle für den arabischsprachigen Raum eingenommen zu haben. Vor dieser Hörfassung von *Heidi* war der Stoff nicht in arabischer Sprache erschienen. Als erste Buchfassung von *Heidi* in Arabisch gilt eine Nacherzählung, die 1980 in Beirut erschienen ist.[40] Vorliegendes Kapitel untersucht die akustische Umsetzung, die Mediatisierung von *Heidi* für arabischsprachige Hörer/-innen des Schweizer Auslandsradios. Die 26 Episoden à je 15 Minuten Spielzeit wurden von Mai bis November 1968 immer montags in Richtung Naher und Mittlerer Osten sowie Nordafrika ausgestrahlt.[41]

Die *Heidi*-Romane von Johanna Spyri, so die bei der Umsetzung der Hörserie mitinvolvierte Sprecherin Zeinab Huber, seien von der arabischsprachigen Redaktion ausgewählt worden, da sie ein interessantes Schweizer Kulturgut darstellen. Die Geschichte von Heidi sei ein guter Stoff gewesen, um den arabischsprachigen Hörer/-innen Schweizer Kultur näherzubringen.[42] Neben *Heidi* sei beispielsweise auch das Theaterstück *Der Besuch der alten Dame* von Friedrich Dürrenmatt für arabischsprachige Hörer/-innen übertragen worden. Leider ist diese Umsetzung nicht erhalten geblieben. Das allgemeine

---

40 Johanna Spyri: Hadia. Arabische Nacherzählung von Albir Mutlak. Beirut 1980.

41 Abderrahim Rifai: Heidi. Bern 1968 (Memobase-IDs: Swissinfo-SRI_MG_ARA_196801_Track01 bis Swissinfo-SRI_MG_ARA_196824_Track01). Alle Episoden der Heidi-Serie können unter https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/ aufgerufen werden.

42 Interview mit Zeinab Huber, Bern, 17. September 2014.

Ziel der arabischsprachigen Redaktion sei es gewesen, so Huber, die Realität der Schweiz in all ihren Facetten darzustellen.[43]

Heidi, so zeigen es auch noch heutige Diskussionen, ist nicht nur für ein Schweizer Selbstverständnis eine wichtige Figur, sondern auch als mediatisiertes Exportgut von ›Swissness‹. *Heidi* wurde bereits 1921 als Stummfilm sowie 1937 als Hollywood-Kinofilm mit dem Kinderstar Shirley Temple adaptiert. In den 1950er Jahren wurden zwei auch im Ausland sehr beliebte *Heidi*-Filme in der Schweiz produziert.[44] 1974 entstand die sehr bekannte 52-teilige japanische Adaption von *Heidi* als Animationsfilm: *Arupusu no shôjo Haiji* (Deutsch: *Heidi, das Mädchen aus den Alpen*).[45] Genauso wie mit der zu untersuchenden Hörserie des arabischen Dienstes wurde mit der japanischen Fernsehfassung von *Heidi* auf ein primär nicht christliches und gewissermassen nicht westliches Publikum abgezielt. Wie ist der arabische Dienst mit den kulturell-religiösen Differenzen umgegangen? Dazu wurden neben den drei ersten Episoden der Hörserie noch weitere drei Episoden übersetzt, und zwar diejenigen, in welchen der religiöse Wandel von Heidi thematisiert wird.[46]

Vorliegende Untersuchung der *Heidi*-Hörserie fokussiert zum einen, wie es bei der Untersuchung des Features getan wurde, stark auf die neue Darstellungsform, die Transmedialität. Es sollen die Form und punktuell auch die inhaltlichen Anpassungen bei der Übertragung des Romans in eine Hörserie genauer angesehen werden. Dabei soll insbesondere auch darauf geachtet werden, wie die Radiomacher mit ›Swissness‹ umgegangen sind: Welche Musik oder Geräusche wurden eingesetzt, um Heidi und eine alpine Bergwelt akustisch zu inszenieren?

---

43 Ebd.

44 Ingrid Tomkowiak: Die Schweizer »Heidi«-Filme der 50er Jahre. In: Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien (Hg.): Johanna Spyri und ihr Werk – Lesarten. Mit einem Anhang »Briefe von Johanna Spyri an Verwandte und Bekannte«. Zürich 2004, S. 205–222; dies.: Die »Heidi«-Filme der fünfziger Jahre. Zur Rezeption in der schweizerischen und bundesdeutschen Presse. In: Jürg Halter (Hg.): Heidi. Karrieren einer Figur. Zürich 2001, S. 263–276.

45 Walter Leimgruber: Heidi. Wesen und Wandel eines medialen Erfolges. In: Halter 2001, S. 167–185, hier S. 170 f.

46 Auf der Memobase ist ein Kurzbeschrieb jeder Episode auf Französisch abrufbar (Memobase-IDs: Swissinfo-SRI_MG_ARA_196801_Track01 bis Swissinfo-SRI_MG_ARA_196824_Track01). Sechs Episoden (1, 2, 3, 13, 14 und 17) wurden mithilfe von Khulud Tamer sinngemäss in die englische Sprache übersetzt.

Im ersten Unterkapitel wird auf die gewählte Struktur und Form der Episoden eingegangen, um von da ausgehend die inhaltlichen Anpassungen der genutzten einzelnen Klangmodi – Wort, Musik und allenfalls Geräusche – genauer anzusehen.

4.2.1 Struktur der *Heidi*-Episoden

In der Hörserie des arabischen Dienstes sind die Inhalte des Buchs möglichst nahe am Text und damit chronologisch wiedergegeben worden. Aufgrund der beschränkten Sendezeit von durchschnittlich 15 Minuten pro Episode mussten die Buchinhalte verkürzt werden. Der Aufbau der einzelnen Episoden ist immer etwa derselbe. Die folgende schematische Darstellung gibt den strukturellen Ablauf der über strukturelles Hören herausgehörten Sendeelemente und deren ungefähren zeitlichen Umfang über die 26 Episoden wieder:

Element	**Beschreibung**	**Zeitpunkt**
Station-ID (Erkennungszeichen des Senders)	»Hier spricht die Schweiz«, der über alle Sprachdienste geführte Slogan auf Arabisch	00:00 - (Übergang fliessend)
Opener (Titelmusik)	Audio-Signet bestehend aus einer Erkennungsmelodie mit volksmusikalischem Einschlag und angereichert mit jodelähnlichen Lauten	- 01:00
Einführung in die Sendung	Der Sprecher gibt eine Einführung in die Sendung, die allgemeine Informationen zu Johanna Spyri, zum Schauplatz Maienfeld und zum Werk beinhaltet. Episode 1 und 2 bestehen ganz aus diesen Einführungen in das Werk. Ab Episode 3 wird mit der Präsentation des Buchinhalts begonnen. Ab Episode 4 wird das bisher Geschehene kurz zusammengefasst, damit Neuhörer/-innen ebenfalls teilhaben konnten. In diese Einführung sind gelegentlich kurze Sequenzen traditioneller Schweizer Volksmusik eingefügt worden.	Dauer von 01:00 bis max. 03:00 (Ausnahme: Ep. 1 und 2 Dauer von 01:00 bis 10:30)
Akustisches Signet	Ab Episode 3 erklingt ein Signet, das Erkennungszeichen dafür, dass Heidi zum Leben erweckt aus dem Buch heraussteigt	Erklingt zwischen 01:00 und 03:00

Umsetzung der Erzählung (Dialog)	Fingierte Gesprächssituation: Ein Interviewer befragt Heidi nach Geschehnissen, Gefühlen und fordert sie bspw. auf, für die Hörer/-innen ein Jodellied zu singen (Episode 3); im Gespräch kommen auch der Grossvater und die Grossmutter mit eigener Stimme vor, und es ist regelmässig traditionelle Volksmusik eingebaut worden.	Start zwischen 01:00 und 03:00; Ende zwischen 10:15 und 11:30
Akustisches Signet	Ab Episode 3 wird dasselbe Signet wie dasjenige für das Erscheinen von Heidi auch als Zeichen für ihr Verschwinden im Buch eingesetzt	Erklingt zwischen 10:15 und 11:30
Abschluss der Sendung	Abmoderation und Ausblick auf die nächste Sendung	Start zwischen 10:15 und 11:30; Ende zwischen 10:40 und 14:00
Abschluss (Titelmusik)	Die Erkennungsmelodie vom Anfang findet sich in einer längeren Version auf dem Tonband. Wohl wurde dieses nicht in seiner Länge abgespielt, sondern durch die Einspielung des nächsten Beitrags gekürzt.	Start zwischen 10:40 und 14:00; Ende zwischen 12:45 und 16:35

Tab. 5: Allgemeiner Sendungsablauf Heidi-*Hörserie (1968)*

Dieser Überblick über den Aufbau der einzelnen Episoden macht deutlich, dass es sich bei der Umsetzung von *Heidi* für ein arabischsprachiges Publikum nicht um ein klassisches Hörspiel handeln kann. Die einführenden, kulturvermittelnden Informationen findet man in der Hörspielform normalerweise nicht. Hörspiele beginnen in den meisten Fällen mit Namen von Autor/-innen, Schauspieler/-innen und weiteren Involvierten. Danach wird direkt in die gespielten Szenen eingestiegen. Es gibt also keine rahmenden Erklärungen vorab und/oder als Abschluss. Die ersten beiden Episoden von Heidi bestehen sogar nur aus Einführung und aus Hintergründen zum Buch: In der ersten Episode wird ein kurzes Porträt von Johanna Spyri und in der zweiten eines von Maienfeld gezeichnet. Der Sendungsablauf verweist bereits darauf, dass es sich bei der gewählten Darstellung um eine Mischung von faktualen und fiktionalen Erzählformen handelt.

Diese feste Struktur der Episoden soll in einer visualisierten Form an einem Beispiel genauer dargestellt werden. In der untenstehenden Sequenzanalyse der 3. Episode sind Verpackungselemente, Moderation und Dialog

(beide Wort) und Musik aufgeschlüsselt. In der visualisierten Spur der Verpackungselemente lässt sich ablesen, wie die beiden Erkennungssignets den Dialogteil mit der *Heidi*-Erzählung umrahmen und damit von den restlichen faktualen Elementen abgrenzen. Über die Sequenzanalyse werden auch die Proportionen spürbar: Die Verpackung und Einführung in die erzählte Geschichte umfassen dabei ein Viertel der exemplarischen dritten Episode der *Heidi*-Serie.



Abb. 11: Sequenzanalyse einer einzelnen Episode der Hörserie Heidi *(*Heidi *(3):* L'univers de Heidi *(1968))*[47]

Vorab kann bereits gesagt werden, dass die Musik bei *Heidi* eine grössere Rolle spielt als im untersuchten Feature: So wurde ein ungekürztes Musikstück in den Dialogteil integriert. Durch die rahmende Moderation, die Verpackungselemente und die Musik verknappt sich der Dialogteil, in welchem die Geschichte von *Heidi* erzählt wird, etwa auf die Hälfte der Spieldauer – hier sind das nur noch etwa sechs bis sieben Minuten.

Verpackungselemente

Die Verpackungselemente bilden den Rahmen jeder der 26 Episoden: Jede Episode beginnt mit der Station ID, dem Hinweis auf das internationale Schweizer Radio, darauf folgt der Opener. Dieser besteht aus einem für die Sendung gewählten Musikstück und der Nennung des Sendungstitels. Das für *Heidi* gewählte klassisch-symphonische Musikstück ist mit volksmusikalischen Elementen angereichert. Bei der Wahl dieses Musikstücks scheint das Hauptkriterium die weibliche, teils jodelähnliche Silben verwendende Singstimme gewesen zu sein. Durch ihre Nähe zur Stimme der Sprecherin von Heidi verweist sie auf die Hauptfigur der Hörserie. Das Musikstück erinnert

47 Memobase-ID: Swissinfo-SRI_MG_ARA_196803_Track01.

dabei auch an cineastisch genutzte Musikformen aus den 1940er- und 50er Jahren und hatte damit 1968 wohl eher etwas Retrohaftes.[48] Dieser Opener markiert auch das Ende der Sendung und bildet damit den akustischen Rahmen jeder der einzelnen Episoden.

Ein zweites wichtiges akustisches Erkennungszeichen, das die Sendung strukturiert, ist das Audiosignet, das den Beginn und Schluss des Dialogs zwischen Sprecher, Heidi und punktuell einer Grossvater- und Grossmutterstimme markiert. Das Audiosignet nimmt Bezug auf die symphonisch-orchestrale Titelmusik. Es erinnert an ein Schlussmotiv einer Orchesteraufnahme. Da der KWD nicht wie einige der nationalen Radiostudios über eigene Musikaufnahmestudios und ein eigenes Orchester verfügte, liegt die Annahme nahe, dass das Signet aus einem bestehenden längeren Stück herausgeschnitten und in die Sendung eingebaut wurde.

Hinter der ausschnitthaften Verwendung von Musik für die Titelmusik und des Erkennungssignets bei *Heidi* lässt sich eine Art Samplingverfahren festmachen, welches beim KWD wohl eine gängige Praxis darstellen musste. Passende Stücke wurden aus den in der Sonothek vorhandenen Schallplatten und Tonbändern ausgewählt, ganz oder öfters nur in Ausschnitten, und in neue Zusammenhänge gesetzt.

In der Sequenzanalyse ist das ›Wort‹ in Moderation und Dialog unterteilt, um die erklärenden und explizit kulturvermittelnden Wortteile vom gespielten dialogischen Teil, in welchem Heidi vorkommt, getrennt betrachten zu können.

Moderation

Als Moderationsteil werden hier die einführenden und abschliessenden Wortbeiträge des Sprechers gesehen. Die Sendung beginnt mit einem kurzen Teaser, mit dem alle Episoden eröffnet werden:

> Dieses Buch hat weltweit Liebhaber gefunden. Es wurde in dreissig Sprachen übersetzt und wurde verfilmt. Deshalb entschieden wir uns, es euch durch eine bildreiche Radiosendung zu vermitteln. Und wir hoffen, dass ihr sie mögen werdet.[49]

48 E-Mail-Konversation mit Barbara Alhuter, Filmmusikspezialistin aus Wien, vom 22. September 2014.

49 Dieser Ausschnitt wurde von Khulud Tamer aus dem Arabischen ins Englische übersetzt und von Patricia Jäggi ins Deutsche übertragen.

Nach diesem Teaser wird jeweils etwas zu den Hintergründen des Buchs oder eine kurze Zusammenfassung des Geschehenen der vorherigen Episode vermittelt. Dahinter steht der Versuch, die Hörer/-innen abzuholen, was als Hinführung und als kulturvermittelndes Element gesehen werden kann. Diese Einführung stellt eine zweite Hülle neben den Verpackungselementen dar, die gemeinsam den Dialogteil als Kern umfassen. Der folgende Einführungstext der Episode 3 von *Heidi* ist ein Beispiel dafür, wie neben der akustischen Umrahmung auch eine zusätzliche thematisch-verbale Umrahmung geschaffen wurde:

> Meine Damen und Herren, in der letzten Woche gaben wir Ihnen einen Einblick in die Lebensgeschichte von Johanna Spyri. Heute werden wir mit der Geschichte von Heidi beginnen. Zudem werden wir Ihnen den Ort näher bringen, in dem Heidi gelebt hat. Und zwar ganz so, wie es die Autorin beschrieben hat.
> Wir wissen bereits, dass Maienfeld der Ort ist, in dem Heidi geboren wurde. Er liegt unten im Rheintal, im Osten der Schweiz. Nun lasst uns dorthin gehen, um die Heldin unserer Geschichte kennen zu lernen.
>
> *Ländlermusik*
>
> Heidi, das Kind, ist acht Jahre alt. Sein Haar ist schwarz, seine Haut gebräunt ›wie Vollkorn‹, sie ist immer glücklich, gesund wie alle Kinder in den Schweizer Bergen. Sie mag farbige Kleider und sie liebt es, barfuss zu gehen. Auch wenn sie manchmal trotzköpfig dreinschaut, ihr gutes Herz ist voller Empathie und Sympathie gegenüber den Menschen.
> Heidi ist ein Waisenkind, deren Vater in einem Unfall gestorben ist. Darüber war die Mutter so traurig, dass sie kurze Zeit danach ebenfalls starb. Heidi ist bei ihrer Tante Dete aufgewachsen, die Heidi aber oft alleine liess, warum Heidi eine sehr unabhängige Persönlichkeit geworden ist. Und jetzt spitzt eure Ohren und hört genau hin.[50]

Zuerst wird in der Einführung die Geschichte in realen Personen und Orten wie Johanna Spyri oder Maienfeld und damit in der Schweiz verankert. Der Ausschnitt beginnt in einer eher journalistisch-faktualen Sprache. Im Verlauf dieser sehr knappen Einführung nimmt der Sprecher immer mehr eine erzählende Sprechhaltung ein: Dies zeigt sich semantisch an einer direkten Adressierung der Hörer/-innen. Sie werden aufgefordert, mit nach Maienfeld zu reisen oder genau hinzuhören. Diese Aufforderungen erinnern an mündliche Erzählformen.

50 Dieser Ausschnitt wurde von Khulud Tamer aus dem Arabischen ins Englische übersetzt und von Patricia Jäggi ins Deutsche übertragen.

Der Einsatz solcher Elemente des Geschichtenerzählens führte bei der gemeinsamen Übersetzung der Episoden mit der arabischsprachigen Khulud Tamer dazu, dass sie das Gefühl bekam, dass die Sendung für Kinder gemacht worden sei. Im Gegensatz zu anderen noch erhaltenen arabischen Sendungen ist *Heidi* in einem auffallend langsamen und deutlich gesprochenen Hocharabisch gehalten.[51] Im Gespräch mit Zeinab Huber wurde diese Annahme dann zwar relativiert. Huber, die damals Teil des Produktionsteams war und Heidi ihre Stimme verlieh, betonte, dass die Sendung alle Altersgruppen angesprochen und insbesondere ein gemeinsames Hören in der Familie ermöglicht hat, was auch aus den zahlreichen brieflichen Reaktionen auf die Sendung hervorgegangen sei. Leider sind diese Briefe nicht erhalten geblieben.

Dialog

Das Erkennungszeichen nach dem einführenden Teil im Moderationsstil ist auch Zeichen für einen stilistischen Wechsel: Ausgehend von einer noch eher journalistisch-faktualen Erzählweise, wird in die Geschichte eingestiegen, in den Dialogteil. Die Dialogteile der Episoden beinhalten das Kernstück der Sendung. Es besteht aus Gesprächen zwischen einem Sprecher, Heidi und punktuell auch dem Grossvater und der Grossmutter. Dieses Gespräch besteht aus Fragen, die der Sprecher an Heidi und andere Figuren richtet. Es gibt aber auch Sequenzen, in denen der Sprecher direkt zu den Hörer/-innen spricht und Teile der Handlung des Romans selber erzählt. Der Dialogteil der Sendung unterscheidet sich vom Moderationstext nicht nur durch die gewählte dialogische Form, dieser Abwechslung zwischen zwei oder drei Stimmen. Dieser Teil unterscheidet sich auch durch ihre Gefühlstönung – es ist eine Mischung von persönlichem Gespräch und erzählender Sprachverwendung. Im Wahrnehmungsprotokoll, das auf den folgenden Seiten abgebildet ist, findet sich in der linken Spalte der übersetzte Inhalt der dritten Episode. Hier lässt sich die semantische Seite ablesen, also wie die Gesprächssituation zwischen Heidi und dem Sprecher verläuft. Die rechte Spalte beinhaltet ergänzend dazu das Hören desselben Dialogteils mit Fokus auf die paraverbale und nonverbale Ebene – dadurch, dass ich kein Arabisch spreche, war es mir einfacher möglich, das Gesprochene kausal zu hören und diese Ebene separat zu beschreiben.

51 Siehe beispielsweise Abderrahim Rifai: Le système politique suisse. Bern 1971 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_MG_ARA_197104_Track01).

4.2.2 Wahrnehmungsprotokoll und Analyse

Das aus dem siebeneinhalbminütigen Ausschnitt aus der Episode 3 erstellte komplexe Wahrnehmungsprotokoll dokumentiert die erste Begegnung zwischen dem Sprecher und Heidi. Im Wahrnehmungsprotokoll sind, wie bereits erwähnt, neben den übersetzten Inhalten auch eine persönliche Interpretation der hörbaren paraverbalen und nonverbalen Elemente aufgelistet. Zu den paraverbalen Merkmalen gehören intonatorische Besonderheiten des Sprechens wie die Betonung von Wörtern und Silben, Pausen im Sprechfluss und allgemein die Stimmlage und Melodie. Der semantische Gehalt von gesprochener Sprache wird immer von solchen »paraverbalen Codes«, von spezifischen klanglichen Merkmalen gesäumt, die den semantischen Gehalt im Extremfall ins Gegenteil verkehren können.[52] Die rechte Spalte gibt meine Interpretation der wahrgenommenen paraverbalen Codes wieder. Dazwischen sind auch einige wenige nonverbale Elemente erwähnt, darunter fallen nicht sprachliche Laute wie Räuspern, Schluchzen, Lachen oder Schreien. Teils sind sich nonverbale und paraverbale Elemente sehr nahe, so in bekräftigenden »Hmmms« und erfreuten »Aooohs«.

52 Götz Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster 2002, S. 74.

Wahrnehmungsprotokoll
Heidi (3): L'univers de Heidi (1968)

Original-ID (kein Sendungsmanuskript erhalten): SRI_MG_ARA_196803_Track01
Sendungsdauer: 13"10'
Autor: Rifai, Abderrahim (Sprecherin: Huber, Zeinab)
Erstellungsdatum: 26.04.1968
Veröffentlichungsdatum: 20.05.1968

Ausschnitt Dialog mit Jodellied
Min 2:54–10:25 (Dauer: 7"31')

BANDE[I]	Erkennungszeichen	
STUDIO	Übersetzung (semantisches Hören) *Heidi:* Guten Abend *Sprecher:* Guten Abend liebes Kind. Wer bist du? *Heidi:* Ich bin Heidi. *Sprecher:* Was? Du bist Heidi? Woher kommst du? *Heidi:* Ich komme aus dem Buch, in dem die Geschichte von Heidi erzählt wird und ich hörte dich darüber sprechen. *Sprecher:* Könntest du dich dem Publikum vorstellen? *Heidi:* Das überrascht mich jetzt gerade etwas. *Sprecher:* Warte bitte, ich denke du kannst mir helfen. *Heidi:* Ja sicher, es ist mir eine Freude, ich würde dir sehr gerne helfen. *Sprecher:* Könntest du mir vielleicht helfen, deine Geschichte zu erzählen? *Heidi:* Aber was möchtest du denn, was ich tue? *Sprecher:* Ich werde die Geschichte erzählen und werde dich fragen, mir zu helfen,	Paraverbales und Nonverbales (kausales Hören) Sprecher klingt erstaunt Sprecher klingt immer noch erstaunt, er hat etwas Fragendes in der Stimme Dinge werden von Heidi erregt verneint oder bejaht, neugierige Fragen des Sprechers, Heidi antwortet, Sprecher erklärend, richtet sich mehr an das Publikum. Plötzliches Widersprechen von Heidi, sie wirkt von ihrer Stimme her auf einmal keck, fast etwas frech.

I In Anlehnung an andere erhaltene Sendungsmanuskripte wurde für Verpackungselemente der Begriff »Bande« und für den aufgenommenen Sprechertext der Begriff »Studio« gewählt.

		wann immer ich das Gefühl habe, dass ich etwas nicht hinkriege. Bist du einverstanden? *Heidi:* Ja, ich bin einverstanden. Dann lass mich dir zuerst die Geschichte von Peter dem Hirten auf der Alpweide und von meiner Tante und meiner Grossmutter und von den schönen Blumen in den Feldern und dem Wind in den Feldern erzählen. *Sprecher:* Ohhh, sei geduldig mein Kind, nicht so schnell. Lass uns doch die Geschichte von Beginn bis zum Ende erzählen. Du wirst von allen Menschen und Gegebenheiten erzählen dürfen. Aber jetzt werden wir für die Hörer/-innen vorerst einmal deine Freunde	Sprecher unterbricht Heidi. Heidi bringt den Sprecher zum Lachen, daraufhin wird Heidi vom Sprecher verniedlicht.	
		beschreiben. Hmm … Was ist mit deinem Grossvater? *Heidi:* Er ist ein alter lieber Mann, er hat einen langen weissen Bart. Viele Menschen in meinem Dorf bezweifelten	Heidi wirkt ab da auf einmal etwas zurückgenommener, weniger fröhlich	
		seine Güte. Aber er hat viel davon und er ist sehr lieb. *Sprecher:* Und dann nannten ihn alle im Dorf auf einmal	Sprecher erklärt Dinge, sagt wiederholt »hmmm« dazwischen und fragt Heidi aus.	
		Alpöhi, weil die Tante damit begonnen hat. Und jetzt, erzähle uns doch etwas von Peter, dem Ziegenhirten.	Heidi erklärt etwas sehr ruhig.	
		Heidi: Er ist der Ziegenhirt von unserem Dorf und auch mein Freund. Er ist gleich alt wie ich. *Sprecher:* Und was ist mit deiner Grossmutter? Ist sie wirklich deine Grossmutter? *Heidi:* Sie ist Peters Grossmutter. *Sprecher:* Und sie lebt in einem kleinen Haus auf einem Hügel in den Alpen. Und das Buch sagte uns, dass sie eine sehr gutherzige Frau ist und dass jeder sie mögen würde. Sie ist schon sehr alt und blind. *Heidi:* Ja und ich erinnere mich	Das Hin und Her des Dialogs wechselt sich auf einmal rascher ab, aus diesem Wechsel schält sich plötzlich ein emsiges Widersprechen oder Bejahen von Heidi heraus.	

	jetzt, dass sie immer fror, weil es keine Heizung gab und weil sie arm war. Aber die Familie Sesemann hatte viel Mitleid mit ihr und war ihr gegenüber sehr grosszügig. *Sprecher:* Aber wohnte die Familie Sesemann nicht in Frankfurt?	
	Heidi: Ja doch! *Sprecher:* Hmmmm, und Herr Sesemann ist der Vater von deiner Freundin Klara, die krank war. Ich glaube sie war gelähmt, so viel ich mich erinnere. *Heidi:* Ja das war sie, sie musste immer in ihrem Stuhl sitzen und durfte ihn nicht verlassen. Arme, arme Klara. *Sprecher:* Mein liebes Kind Heidi, sag mir nun: Wie hast du diese Menschen aus Frankfurt, das in Deutschland liegt, kennengelernt? *Heidi:* Ich wohnte bei ihnen. Klara musste im Stuhl sitzen wie in einem Gefängnis. Und sie ging nie aus dem Haus. Und sie hatte keine Freunde zum Spielen. *Sprecher:* Und darum wurdest du nach Frankfurt gesendet, als Freundin für Klara? Sag mir, wen kennst du noch aus Frankfurt? Was ist mit der Gouvernante, Frau Rottenmeier? Mochtest du sie? *Heidi:* Das kann ich nicht sagen. Sie war sehr streng und ernst. Und sie hat fast nie gelacht. *Sprecher:* Was ist mit dem Doktor, der sich um Klara kümmerte?	Der Sprecher erklärt etwas, sagt zwischen seinen Erklärungen wiederholt »hmmm« oder »mmhmm« Heidi bejaht das, was der Sprecher erklärt. Heidi sagt auf einmal »aoooh« (ist erstaunt). Sprecher spricht weiter erzählend und erklärend.
	Heidi: Er war eine sehr nette und gutherzige Person. Ich mochte ihn sehr. *Sprecher:* Du hast viele Freunde Heidi. Jetzt haben wir genug über sie geredet. Jetzt möchten wir mit deiner	Heidi ist plötzlich in ihrer Reaktion sehr enthusiastisch.

	Geschichte beginnen. Aber bevor wir beginnen, sag mir, kannst du singen, mein kleines Kind Heidi? *Heidi:* Ja, sicher kann ich das. Mein Grossvater hat mir ganz viele Lieder beigebracht, während wir mit Peter auf der Alp in den Bergen die Ziegen gehütet haben. Und Peter weiss ebenfalls viele Lieder. Was möchtest du hören? Ein Jodellied? *Sprecher:* Ja, ich und die Hörer würden ein Lied sehr begrüssen. Was denkst du? Würdest du jetzt singen? *Heidi:* Gut, ich bin einverstanden, gib mir die Handorgel bitte.	Sprecher fragt Heidi etwas, das sie auf einmal zögern lässt. Nach einer kurzen Pause sagt Heidi etwas sehr bestimmt, dann beginnt das Musikstück
MUSIC	Ho sä sä, chumm. Alter Chüehreihe von Jakob Ummel. (Weiblicher Gesang / Jodel begleitet von Schwyzerörgeli)	
STUDIO	*Sprecher*: Wunderbar, das war bezaubernd und schön. Danke dir Heidi. Und jetzt ist es Zeit, zurück in dein Buch zu gehen und zu warten, bis ich dich nächste Woche wieder rufe. *Heidi*: Ja, aber du musst mir versprechen, dass du mich nächste Woche wieder einladen wirst, dass du mich aus den Seiten des Buches herausholst. *Sprecher*: Ja, ich verspreche es. Es wird mir eine Freude sein, für dich den ›Staub von deinem Buch abzuwischen‹, Heidi.	Sprecher ist entzückt, er bedankt sich bei Heidi und sagt etwas Aufmunterndes zu ihr. Heidi reagiert sehr ruhig, irgendwie wirkt sie sehr abgeklärt, weil sie mit einer eher tieferen Stimme als vorher spricht. Die Stimmung wirkt auf einmal etwas gedrückt, nicht mehr so fröhlich. Sprecher sagt etwas in erklärender Art.
	Heidi: Gute Nacht dann	
BANDE	Erkennungszeichen	

Abb. 12: Wahrnehmungsprotokoll Heidi *(3):* L'univers de Heidi *(1968): Ausschnitt Dialogteil*

Über die ergänzende rechte Spalte kann der emotionale Verlaufs- und Spannungsbogen dieser ersten Begegnung zwischen Sprecher und Heidi deutlicher gemacht werden, als es alleine auf Basis der Übersetzung ersichtlich wird: Dieser beginnt mit einem Erstaunen des Sprechers, geht über in ein Kennenlernen von Sprecher und Heidi, welches von Lachen, Verniedlichen und von einem Enthusiasmus geprägt ist, der im Musikstück kulminiert. Das Jodellied ist emotionaler Höhepunkt der Episode. Der Sprecher ist entzückt. Danach muss Abschied genommen werden – die Stimmung wirkt auf einmal etwas bedrückt. Die Stimmen der beiden Figuren transportieren diese rasch wechselnden emotionalen Zustände zu Hörer/-innen wie mir.

Wie es die Hörspielforschung hervorhebt, bestimmt die paraverbale Ebene der Stimme wesentlich die Präsenz der Figuren.[53] Da Radio im Gegensatz zum Theater keine gestischen oder mimischen Ausdrucksmöglichkeiten kennt, bildet die Stimme die alleinige Möglichkeit der Erzeugung von Figurenpräsenz.[54] Die grössere Figurenpräsenz im Dialogteil unterscheidet diesen auch von der Stimmverwendung im Moderationsteil. In Letzterem nimmt sich der Sprecher als Person noch zurück; die Worte werden tendenziell noch in einer faktualen Art vermittelt. Eine Vermeidung von paralinguistischen Elementen findet dabei aber doch nicht in dem Ausmass statt, wie es bei einer Newssendung der Fall wäre. In Newssendungen werden die Inhalte über die möglichst grosse emotionale Neutralität der Stimme in den Mittelpunkt gerückt. Im Dialogteil von *Heidi* ist die Figurenpräsenz hingegen bewusst als stilistisches Mittel eingesetzt worden. Dadurch werden die Menschen hinter den vermittelten Inhalten emotional spürbar. Ähnlich wie die spontane Stimme von Keith Cooper im Feature ermöglichen diese gespielten Sequenzen eine Übertragung und eröffnen den Hörer/-innen einen intersubjektiven Raum für Empfindungen.

Musik

Die letzte Ebene der Sequenzanalyse betrifft die Auswahl von Musik. Im Moderations- und Dialogteil sind Musikausschnitte eingebettet worden. In der Episode 3 ist Musik im Einführungsteil als kurzer akustischer Eindruck eingebaut worden. Innerhalb des Dialogteils findet sich das von Heidi gesungene Jodellied, das als Ganzes verwendet wurde. Auch in den anderen Episoden

53 Schmedes 2002, S. 71 f.

54 Ebd., S. 73.

findet man Musik in dieser Art eingesetzt. Im Gegensatz zu Musiksendungen, in denen die Musik im Zentrum steht und damit ihren semantischen Kern ausmacht, welcher durch kurze Wortmeldungen gerahmt wird, ist es in Feature- und anderen Kulturprogrammen wie *Heidi* hingegen so, dass die Musik dem Wort insofern untergeordnet ist, als sie das Gesprochene ergänzt, illustriert oder auf den Punkt bringen muss. Eine inhaltlich passende Einbettung der Musik scheint bei *Heidi* das Hauptkriterium für die Auswahl gewesen zu sein. Dies kann am Beispiel des Jodellieds gezeigt werden: Heidi wird im Verlauf des Gesprächs vom Sprecher aufgefordert, für die Hörer/-innen ein Lied zu singen. Sie nimmt das Akkordeon und beginnt ein Jodellied zu singen. Huber, die die Rolle von Heidi verkörperte, erwähnte im Gespräch, dass es sehr aufwendig gewesen sei, für diese musikalische Sequenz ein Musikstück mit weiblicher, ja etwas kindlicher Stimme zu finden, die ihrer eigenen Stimme so nahegekommen sei, dass es glaubhaft war, dass es Heidi ist, die singt.[55] Es ging bei der Wahl des Stücks keinesfalls um eine nationale Bekanntheit oder Popularität. Es ging bei der Wahl auch nicht um innovative junge Schweizer Komponist/-innen und die spieltechnischen Qualitäten von Interpret/-innen, was Kriterien für die Auswahl bei Musiksendungen sein können. Es ging um eine möglichst inhaltlich passende und klanglich glaubwürdige Einbettung eines Stücks. Dazu wurde »Ho sä sä, chumm. Alter Chüehreihe von Jakob Ummel« gewählt, ein eher wenig bekanntes Jodellied, das sich an den Kuhreihen, eine Form des Hirtenlieds, anlehnt.[56]

Bei beiden der hier untersuchten Sendungen steht das Wort im Zentrum. Die Selektion von Musik unterliegt dabei einem Grad an inhaltlicher respektive dramaturgischer Legitimation. In Anlehnung an den Filmwissenschaftler Fred Prieberg kann die Rolle von Musik in den Beispielen an folgenden Beschrieb angelehnt werden: »Was [Musik im Film] bedeutet, bedeutet sie nicht durch ihr eigenes Gesetz, sondern durch das der filmischen Dramaturgie.«[57]

---

55 Interview mit Zeinab Huber, Bern, 17. September 2014.

56 Da das Stück nicht verzeichnet war, brauchte es einige Anfragen bei mehreren Volksmusikkenner/-innen und -spezialist/-innen, um das Stück zu eruieren (mit bestem Dank an Brigitte Bachmann-Geiser, Raymond Ammann, Nadja Räss, Johannes Rühl, Dieter Ringli, Andrea Kammermann und Marie-Theres von Gunten). Bei Jakob Ummel (1895–1992) handelt es sich um einen der bekanntesten und populärsten Jodelliedkomponisten der Schweiz.

57 Fred K. Prieberg: Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Berlin 1960, S. 235.

Nach Prieberg wird Musik im Film der ästhetischen Struktur des Mediums untergeordnet, wodurch ihre Funktion aber auch über das Musikalische hinausgreift und mit anderen ästhetischen Elementen zusammenspielt. Das gelte, so der Hörspielforscher Schmedes, aber nur bedingt für die Musik im Kontext von Radio – er betrachtet dabei die Hörspielproduktion. Denn im Hörspiel könne die Musik auch gleichberechtigt neben dem Text auftreten oder gar das dominante Element sein, welches Hörspiele rhythmisiert und damit auf der Ebene der syntaktischen Funktion dominiere.[58]

Im Falle der hörspielhaften Umsetzung von *Heidi* im Rahmen des hier exemplarisch dargestellten Dialogteils, der in 22 Episoden vorkommt, zeigt sich die Musik aber doch eher als Hintergrundelement, als Kulisse und weniger als dramaturgisch tragende Spur. Die Selektion und Einbettung von Musik scheint viel eher einem sendungsexternen Anliegen zu folgen, demjenigen, die Schweiz klanglich zu repräsentieren. In der Romanvorlage kommt der Musik mit Ausnahme von Singen in der Kirche keine Bedeutung zu. Diese über alle Episoden des arabischsprachigen *Heidi* konstant durchgezogene Einstreuung volksmusikalischer Klänge macht eine gewisse akustische Exotisierung der Geschichte und eine Herstellung akustischer Nähe zur Schweiz deutlich. Diese Ergänzung ethnischer Elemente, welche die Originalversion eigentlich nicht beinhaltet, liesse sich auch an weiteren *Heidi*-Adaptionen weiterverfolgen. Kurz zu erwähnen ist eine in den USA in den 1960er Jahren beliebte Musicaladaption, in der Klara sogar gejodelt haben soll.[59] Darüber lässt sich ein Spannungsfeld zwischen lokaler Verankerung und universalisierenden Deutungen des *Heidi*-Stoffes eröffnen, worauf im Folgenden an einem Vergleichsbeispiel eingegangen werden soll.

58 Schmedes 2002, S. 80.

59 Leimgruber 2002, S. 170.

4.2.3 Exkurs: Lokalisierung versus Universalisierung in *Heidi*-Adaptionen

1974 kam *Heidi* in Japan als TV-Serie heraus und wurde damit genauso in einer nicht europäischen und nicht christlichen Umgebung ausgestrahlt wie die *Heidi*-Serie des KWDs in Arabisch. Aufgrund meines Interesses an der Umgangsweise mit kulturellen Differenzen möchte ich den japanischen Anime mit der Radioserie vergleichen.

Im *Heidi*-Anime wird auf ein Gegenbild zur sozialen Lebenswelt der japanischen Grossstädte fokussiert. Bereits im ›Opening‹ der Serie läuft Heidi unter blaustem Himmel barfuss und lachend durch blumenübersäte Bergmatten und schaukelt frei und nahezu fliegend wie die Vögel im Hintergrund durch die Lüfte. Dieses Bild von Lebensfreude, Unschuld, Problemlosigkeit und Unbeschwertheit ist nach dem Literaturwissenschaftler Franz Hintereder-Emde charakteristisch für die stereotypische *Heidi*-Welt geworden.[60] Hintereder-Emde macht in seiner Untersuchung deutlich, dass in diesem universalisierten *Heidi*-Bild kein Platz für nationale Eigenheiten mehr gewesen sei. So wurde laut Hintereder-Emde die religiöse Entwicklung Heidis, die bei Spyris Bildungs- und Entwicklungsroman einen bedeutenden und tragenden Teil der Geschichte ausmacht, in der japanischen Version von *Heidi* weggelassen.[61] Jüngere Untersuchungen zeigen, dass es dabei aber einen markanten Unterschied zwischen der japanischsprachigen und deutschsprachigen Version des Animes gibt. Takashi Kawashima zeigt auf, wie in der Nachkriegszeit in Japan – als Gegenreaktion auf Krieg und Nationalismus – viele Werke der Weltliteratur neu übersetzt und adaptiert wurden, wobei eine kosmopolitische Lesart praktiziert wurde. Dabei setzten sich die Macher des Animes, die zu Recherchezwecken in die Schweiz, insbesondere nach Maienfeld, sowie auch nach Frankfurt reisten, auch mit dem religiösen Gehalt von *Heidi* auseinander. So schreibt der Regisseur Isao Takahata, dass er den religiösen Ton und die christliche Botschaft, die dem japanischen Publikum fremd seien,

60 Franz Hintereder-Emde: Stereotypen bei der Kulturvermittlung. Überlegungen zu Heidi und dem Bild der Schweiz in Japan. In: Atsuko Onuki (Hg.): Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München 2006, S. 373–383, hier S. 382 f.

61 Ebd., S. 379.

vorsichtig zu reduzieren versucht habe.[62] In der japanischsprachigen Originalversion sind christliche Elemente beibehalten worden. Dies im Gegensatz zur deutschsprachigen Adaptation des Animes. So wurden beispielsweise die Vorleseszenen in Folge 37 und Folge 46 des Animes inhaltlich auffallend angepasst. In der japanischsprachigen Version von Folge 37 liest Heidi Peters Grossmutter ein Gedicht von Paul Gerhardt aus einem Buch mit Kirchenliedern vor, dasselbe wie bei Spyri. In der deutschsprachigen Adaption liest sie ihr ein »Schweizer Märchen« vor; es ist *Die Geisterküche* aus den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm. In Abweichung zu Spyris Text, in welchem wiederum Heidi vorliest, liest in Folge 46 Klara nicht Texte der Theologen und Dichter Philipp Spitta und Johann Daniel Herrnschmidt aus dem Kirchenliederbuch, sondern aus einem Mörike-Gedichtband vor. Es handelt sich um die mit Naturimpressionen angereicherten Gedichte *Auf einer Wanderung* und *Septembermorgen*. Kawashima sowie Hiroko Nishiguchi zeigen auf, wie es in der deutschsprachigen Version des japanischen Animes besonders augenfällig ist, dass der religiöse Diskurs des ursprünglichen Entwicklungsromans[63] fast gar nicht mehr vorhanden ist.[64] Der deutschsprachige

62 Isao Takahata: TV-Serie »Heidi, das Mädchen aus den Alpen« – Hintergrund und Produktion. In: Heidi in Japan. Heidi Project of Japan. Tokyo 2019, S. 13–15, hier S. 14.

63 Verena Rutschmann verweist darauf, dass Johanna Spyri sich selbst in einer christlichen Volksliteratur verortete und sich somit stark an einem theologischen und volkserzieherischen Diskurs orientierte (Verena Rutschmann: »Gott sitzt im Regimente Und führet alles wohl.« Zu den Kinderbüchern von Johanna Spyri. In: Halter 2001, S. 207–219, hier S. 209).

64 Takashi Kawashima: Arupusu to iu na no kami. Haiji-eizōka sakuhin no shūkyōsei ni tsuite [Unser Gott heisst die Alpen. Über die Religiosität in den Heidi-Verfilmungen]. In: Hakusui Aoji (Hg.): Eiga de meguru doitsu. Goethe kara 21 seiki made [Eine Deutschlandreise durch Filme. Von der Goethezeit bis zum 21. Jahrhundert]. Kyoto: Shōrai-sha 2015, S. 117–149; ders.: Heidi für Mädchen – Japanische Übersetzungen. In: Heidi in Japan. Heidi Project of Japan. Tokyo 2019, S. 30 f.; ders.: Übersetzungsgeschichte von Heidi in Japan – Eine Geschichte für Mädchen? Vortrag gehalten im Rahmen des Internationalen Symposiums »Heidi from Japan: Anime, Narratives, and Swiss Receptions«, 29.–31. August 2019, Landesmuseum Zürich; Hiroko Nishiguchi: Differenzen zwischen der literarischen Vorlage von Johanna Spyri und dem Anime Heidi, Vortrag gehalten im Rahmen des Internationalen Symposiums »Heidi from Japan: Anime, Narratives, and Swiss Receptions«, 29.–31. August 2019, Landesmuseum Zürich.

Heidi-Anime wurde gewissermassen säkularisiert, wogegen die japanische Version religiöse Elemente bewahrt hat.

Anders sieht es bei der bereits diskutierten arabischsprachigen Hörserie des KWDs aus: Die entsprechend religiös eingefärbten Kapitel im zweiten Buch, in denen Heidi in Frankfurt das Beten lernt und nach ihrer Rückkehr in Maienfeld Peters Grossmutter Texte aus dem Kirchenliederbuch vorliest, wurden genauso in eine Dialogform übertragen wie andere Kapitel. Aus Respekt der Schweizer Kultur gegenüber und weil es ihr Ziel gewesen sei, die Schweiz in ihrer Gesamtheit darzustellen, so Zeinab Huber, sei es nie zur Diskussion gestanden, die religiösen Teile des Romans zu kürzen oder gar wegzulassen.[65] Wo also der japanischsprachige *Heidi*-Anime das Religiöse reduziert, das deutschsprachige Anime die Geschichte noch stärker säkularisiert, haben die Macher/-innen des arabischsprachigen Radio-*Heidi* religiöse Elemente genauso behandelt wie andere kulturelle Eigenheiten.

Ein auffallender Unterschied zwischen Spyris Text und dem Anime ist nicht nur, dass die religiösen Elemente reduziert wurden, sondern auch, dass durch inhaltliche Anpassungen die Naturnähe von Heidi hervorgehoben wurde. Heidi erhält zusätzlich Tiere als Freunde, so Joseph, einen Bernhardinerhund, den Vogel Piep und eine weitere Ziege namens Schnucki. Peter hat im Anime keine negativen Charakterzüge mehr: Im Original zerstört er aus Eifersucht den Rollstuhl von Klara. Im Anime hingegen wird dieser Akt weggelassen und Peter trägt die gehbehinderte Klara sogar auf die Weide. Er wird nicht nur als Naturmensch, sondern auch als Gutmensch dargestellt und damit in Abgrenzung zu den Stadtmenschen positioniert. Natur erhält im Anime mehr an Raum und eine fast einseitige positive Aufladung. Interessant anzumerken an dieser Stelle ist, dass das vom Schweizer Autor Peter Stamm adaptierte und 2008 auf Arabisch erschienene Kinderbuch ganz auf die auf einer protestantischen Ethik aufbauenden Textteile verzichtet hat. Stamm meinte dazu im Interview mit einer Journalistin, er hätte das Religiöse herausgestrichen und den Text im Hinblick auf die Umgebung und den Ort, wo Heidi aufgewachsen sei, inhaltlich ausgebaut, damit die Geschichte von Heidi universeller werde.[66]

Anhand der Gegenüberstellung dieser arabisch- und japanischsprachigen Adaptionen von Heidi lassen sich zwei Tendenzen in der interkulturellen

65 Interview mit Zeinab Huber, Bern, 17. September 2014.

66 Anna Seaman: Heidi in Arabic is a Bestseller. In: The National (UAE) vom 7. März 2010.

Bearbeitung des Stoffes aufzeigen, die ich folgend mit Universalisierung und Lokalisierung bezeichne.

Die arabischsprachige Radioversion von *Heidi* lässt sich als stärkstes Beispiel einer Lokalisierung verorten, was sich an der Charakterisierung von Heidi als Jodlerin zeigen liess. In Johanna Spyris *Heidi* wird Jodel nicht erwähnt. Dies kann daran liegen, dass zur Zeit der Entstehung der *Heidi*-Romane eine Anfang 19. Jahrhundert ausgelöste Begeisterung für Jodel und Alphorn gegen Mitte des Jahrhunderts stark abflaute sowie in der beschriebenen Heimatregion von Heidi Jodellieder wohl nicht besonders stark verbreitet waren. Zwar wurden zur Lebendighaltung von Alphorn und Jodel zwischen 1869 und 1883 Alphirtenfeste mit Wettblasen und Jodeldarbietungen durchgeführt. Im Gegensatz zu den internationalen Unspunnenfesten Anfang des Jahrhunderts waren dies aber lokale und kleine Veranstaltungen, die nicht einmal eine schweizweite Ausstrahlung besassen.[67] Die Chance, dass Spyri ohne grosses eigenes Interesse während der Erarbeitung der Heidi-Romane mit Jodel in Kontakt gekommen ist, scheint daher eher gering. In den Romanen fehlt der Jodel als Element schweizerischer Älplerkultur, wo Bearbeitungen des Stoffes im 20. Jahrhundert korrigierend eingreifen, sei es für Produktionen im Radio oder Fernsehen, für die dem Medium entsprechend ein passender Sound gefunden werden musste. Auch Takeo Watanabe, der als Komponist für den TV-Anime von *Heidi* wirkte, verwendet im Opener, im Abspann sowie in einem Stück innerhalb einer Folge Jodel und hat damit bewusst mit schweizerischen Klangelementen gearbeitet. Für die Jodelelemente dieser Kompositionen haben die Macher auf ihrer Schweizreise, ihrem *Lokehan*, das Jodel-Duo Schwarz, Mutter und Tochter, die beide Nelly Schwarz heissen, kontaktiert und vor Ort ihren Gesang aufgenommen. So wurde die orchestrale Titelmusik der japanischen TV-Serie mit Jodeleinlagen der beiden Frauen bestückt.[68] Der Titelsong der deutschsprachigen Version des *Heidi*-Animes weicht wiederum davon ab. Er beginnt mit Hörnern und Jodelgesang und enthält im Verlauf auch einen längeren gejodelten Teil von *Gitti und Erika*, einem deutschen Schlagerduo, dessen Wahl das Ganze in eine volkstümliche Richtung und damit den Jodel weg von einer allzu schweizerischen Hörart rückt.[69] Im Anime

---

67 Raymond Ammann/Andrea Kammermann/Yannick Wey: Alpenstimmung. Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie. Zürich 2019, S. 133

68 Heidi – Japanese Opening, online unter www.youtube.com/watch?v=5hKi1VlE94A.

69 Heidi Intro (lange Version), online unter www.youtube.com/watch?v=Pu7MjOd0o0Y.

wird somit genauso wie in der Radioserie gejodelt, doch das geht nicht so weit, dass Heidi oder eine andere Figur selber jodeln würden. Anstelle vorzusingen liest Heidi, wie diskutiert, ein Kirchenlied oder – in der deutschsprachigen Adaption – ein Märchen vor. Unter Lokalisierung verstehe ich, dass ›Swissness‹, dass das, was als schweizerische Anders- oder Eigenartigkeit wahrgenommen wird, zusätzlich eingeflochten oder verstärkt wird. Das japanische Anime macht beides: es reduziert inhaltlich religiöse Elemente, fügt aber mit dem Jodel ein schweizerisches Element auf der klanglichen Ebene hinzu.

Stärkstes Beispiel für Universaliserung ist die auf Arabisch übersetzte, ursprünglich deutschsprachige Kinderbuch-Version Stamms, die auf die Hauptgeschichte des Waisenkinds fokussiert, das beim Grossvater auf einer Alp aufwächst, in Frankfurt Heimweh nach den Bergen bekommt und in die Schweiz zurückkehrt. Auch in der deutschsprachigen Anime-Serie wird die Geschichte des naturverbundenen Waisenkinds verstärkt, indem christliche Gedichte mit Märchen oder Naturgedichten ersetzt wurden. Es besteht auch hier die Tendenz, die Geschichte zu ›universalisieren‹: Das unschuldige Kind, das von einer heilen Bergwelt in die Stadt verpflanzt wird und dort krank wird, zeichnet dabei einen starken Kontrast zwischen modernen urbanen Lebenswelten und dem Leben in einer naturbelassenen alpinen Umgebung. Universalisierung bedeutet damit eine Reduktion auf Kernmotive, die als interkulturell verbindend wahrgenommen werden und somit ohne grosse Erklärungen und allfällige Irritationen verstanden werden können. Dabei, so zeigt es sich im Anime und der Adaption durch Stamm, wird die Naturverbundenheit zu einem Kernmotiv. Motive, die zu sehr die lokalen Gegebenheiten hervorheben wie diejenigen, die die religiöse Entwicklung Heidis nachzeichnen, werden reduziert oder weggelassen. Dies macht deutlich, wie *Heidi* je nach kulturpolitischem Kontext verändert wurde. So hat auch Stamm seiner Buchadaption Musik beigefügt: Der Grossvater von Heidi, der als Söldner in Italien diente, singt Heidi italienische Soldatenlieder vor. Stamm hätte den Grossvater genausogut auch jodeln lassen können. Anstelle von ›Swissness‹ wird ein wenig akustische Italianità beigefügt. Dieser Bruch mit dem Jodel ist aber insofern bemerkenswert, als er deutlich macht, dass mit der Universalisierung der Geschichte auch eine Entkopplung vom Jodeln und damit von als schweizerisch wahrgenommene Musik einhergeht. Wenn auch Stamm versucht, die Verbundenheit mit der Natur als universelles Prinzip in *Heidi* zu vermitteln, bleibt mit der Alpenkulisse aber dennoch bis heute etwas Schweizerisches an der Geschichte haften. Daran haben mitunter die Radiomitarbeitenden des

KWDs tatkräftig gearbeitet. Sie gaben Heidi eine eigene, gar jodelnde Stimme und wählten ergänzend dazu gezielt traditionelle Schweizer Musik aus, die eine akustische Landschaft vermittelt, ein klangliches Panorama eröffnet, das in der sinnlichen Imagination der Hörer/-innen mit der Bergwelt der Alpen verknüpft werden sollte.

4.2.4 Hybride Darstellungsform

Heidi ist kein typisches Hörspiel. Die erklärenden Passagen und die Interviewform erinnern auch an Features. Vergleicht man *Heidi* mit *Don't Just Stay Here – Do Something* fällt die fehlende Liveness auf. Die Stimme des Reporters im Feature war spontan und hat dadurch zum Live-Charakter der Sendung beigetragen. Die beiden Stimmen in *Heidi* sind merklich gespielt – es bestand wohl ein Manuskript, das im Studio zu zweit szenisch eingesprochen wurde. Der Spontanität von Keith Cooper steht eine gespielte Spontanität eines Gesprächs zwischen Interviewer und *Heidi* gegenüber. Wie es das obige Wahrnehmungsprotokoll aufgezeigt hat, wurde mit emotionalen Kodes gearbeitet, um *Heidi* zu inszenieren. Huber rühmte den Produzenten der Sendung Abderrahim Rifai als »Künstler«, der bei der BBC geschult wurde und dann zum KWD gewechselt hat. Rifai hat aus ihrer Sicht eine sehr zeitgenössische und experimentierfreudige Art des Radios betrieben.[70] Beispiel dafür ist auch Heidi, die als wichtige Figur für die Schweiz einem fremden Publikum in persönlicher, ja intimer Art nähergebracht wurde. Die von Rifai gewählten Inszenierungstechniken erinnern dabei zwar an ein Hörspiel, doch kann *Heidi* nicht als Hörspiel im klassischen Sinne gesehen werden: Damals produzierte Hörspiele wie diejenigen der Schweizer Radiostudios zeichnen sich durch eine ungemein grössere Nähe zum Theater aus. Dies zeigt sich dadurch, dass am Anfang eines Hörspiels keine thematische Einleitung, sondern meistens der Autor oder die Autorin und die Namen weiterer beteiligter Akteure wie der Regisseur/-innen, Schauspieler/-innen und Musikkomponist/-innen genannt werden. Damit wird deutlich, dass es hier sehr viel mehr um eine künstlerische Form der Autorschaft geht.

Die Hörserie *Heidi* hingegen ist trotz ihrer Nähe zu Hörspielinszenierungen dennoch stark von einer journalistische Form der Radioproduktion geprägt. Dies zeigt sich besonders deutlich an der erklärenden Einführung

70 Interview mit Zeinab Huber, Bern, 17. September 2014.

am Anfang. *Heidi* wird über die Einführung als Kulturgut markiert und vermittelt. Es wäre aber auch möglich gewesen, *Heidi* ohne diese erklärende Einführung als Hörspiel zu inszenieren und in allen Episoden einfach Szenen nachzuspielen. Dies war aber nicht der Fall.

Auch die Umsetzung der Geschichte in einer Art Frage-Antwort-Form lehnt sich durch das Spielerische an hörspielhafte Arbeitsweisen an, doch erinnert die Darstellungsweise ebenso an journalistische Formate wie das Personenporträt und das Interview. Im Archiv des KWDs sind Interviews mit bekannten Persönlichkeiten erhalten, in denen die entsprechenden Personen ebenfalls – ähnlich wie Heidi – rückblickend über ihr Leben erzählen. Ein Beispiel dafür ist eine zweiteilige Umsetzung eines Porträts der Reiseschriftstellerin Ella Maillart von 1966. Der Reporter Mike McMahon hat Maillart dazu in ihrem Haus im Wallis befragt.[71] Er wirft immer wieder spannende Fragen ein, fragt ab und zu mal nach, nimmt dabei aber im Gegensatz zum Interviewer in *Heidi* eine Position des Zuhörers ein und nicht diejenige einer Figur, welche die Erzählung mit eigenem Vorwissen vorantreibt. Zwischen die Gesprächssequenzen mit Maillart sind ähnlich wie bei *Heidi* thematisch Geräusche und Musikauszüge eingefügt: Klänge von Wellen und Möwen, wenn es um Segelabenteuer geht. Man hört russische Musik, wenn Maillarts Reisen nach Russland zum Thema werden. Geräusche und Musikaufnahmen illustrieren die Reisen, die sie unternommen hat, akustisch – es sind gewissermassen auditive Postkarten. Die Figurenpräsenz des Interviewers in *Heidi* ist ein auffallender Unterschied zu einem Personenporträt wie dasjenige von Maillart. Durch diese Nähe zu einer gespielten Figur in den Stimmen der Sprechenden lehnt sich *Heidi* an das Hörspiel an. *Heidi* kann von der gewählten Darstellungsform als eine Art Hybrid zwischen journalistischem Feature, Hörspiel und Personenporträt gesehen werden. Rifai und seine Mitarbeitenden haben hier autorenbezogenes und journalistisches Radio, faktuale und

---

71 Mike McMahon: They went abroad: Ella Maillart. Part 1. Bern 1966 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_B1398_Track01); ders.: They went abroad: Ella Maillart. Part 2. Bern 1966 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_B1398_Track02).

fiktionale Elemente in eigenwilliger Art kombiniert, um *Heidi* einem nicht-schweizerischen Publikum näherzubringen.[72]

4.3 Dokumentarismus im internationalen Radio

Die beiden näher untersuchten Kurzwellensendungen aus dem Kulturprogramm des KWDs sind Beispiele dafür, wie über unterschiedliche Aufnahme- und Kombinationstechniken die drei akustischen Modi von Radio – Stimmen, Geräusche, Musikstile – eingesetzt wurden, um eine alpine Schweiz mediatisiert zu vermitteln. Auch wenn die Programme von ihrem Inhalt her in disparate Richtungen tendieren, wurde eine alpine Schweiz über innovative Darstellungsformen in Szene gesetzt.

Das Feature aus der Reihe *Don't Just Stay Here – Do Something* aus dem Jahr 1975 macht eine interessante realitätsnahe Medienpraxis deutlich: Für die Sendung wurden O-Ton-Aufnahmen in den Schweizer Alpen, sogenannte »Bruitages« erstellt. Der Reporter nutzt dabei das Mikrofon und Aufnahmegerät gewissermassen als sinnliche Erweiterung seiner selbst, setzt es als Möglichkeit ein, eine alpine Landschaft über die Geräusche von Sportgeräten und seine sprachlich übertragenen Emotionen erlebbar zu machen. Diese Wintersporterlebnisse wurden also kommentiert aufgezeichnet und zwischen Sprecherkommentare und Musik eingebettet. Das Alpine ist live ab Tonband inszeniert worden. Zeugnisse dafür, dass diese Praxis kein Einzelfall darstellt, sondern auch für andere, nicht erhaltene Sendungen genutzt wurde, sind die Rohmaterialien, die in den Klangarchiven unter der Bezeichnung »Bruitages« erhalten geblieben sind. Diese Aufnahmepraxis von Radioreportern des KWDs kann als dokumentarisches Mittel gesehen werden, über welches eine Unmittelbarkeit und Nähe zur Schweiz herzustellen versucht worden ist. Im Fallbeispiel wird die Schweiz als ein Land mit einer innovativen alpinen

---

72 Das journalistische Radio wird vom künstlerischen Radio bis heute im Rundfunk meist voneinander getrennt, was sich insbesondere in der Produktion von Features und Hörspielen zeigt, deren Redaktionen separat arbeiten. Gespräch mit deutschen Autoren-Feature-Produzenten/-innen am 9. Juni 2016 im Rahmen der Tagung *<Quellcodes>. Räume, Quellen und Formatierung aktueller Rundfunkgeschichtsforschung* (Potsdam).

Freizeit- und Sportkultur präsentiert. Innovativ in der Hinsicht, als beispielsweise das in der Sendung thematisierte akrobatische Trickskifahren als eine Frühform der in den 1990er Jahren startenden Freestylebewegungen gesehen werden kann, die sich heute im Bau von Snowparks mit Sprungschanzen, Rails und Halfpipes für Skifahrer/-innen und Snowboarder/-innen in den Skigebieten als alltäglich gewordener Wintersport zeigt.

Die Dokumentation von persönlichen Reise- oder Sporterlebnissen im Rahmen von Bruitages erinnert qualitativ an heutige Videoaufnahmen, die Privatpersonen beispielsweise mit GoPro-Sportkameras machen. Eine gewisse Rohheit und mangelhafte Qualität verbindet die Bruitages mit privaten Videos. Bei den Bruitages findet man zum Beispiel Lautstärkenschwankungen, hört das Mikrofon an der Kleidung scheuern oder vernimmt ungewünschte technische Fehler wie Feedbacks. In entsprechendem Videomaterial von heute sieht man verwackelte, unscharfe Bilder oder Aufnahmen durch beschlagene Linsen.[73] Die Imperfektion, durch welche das Medium selber präsent wird, kann dabei als Ausdruck einer gewissen Erlebnisauthentizität[74] – und von Liveness – gesehen werden.

Das Dokumentarische klingt auch in der Übertragung von *Heidi* in eine Hörserie für ein arabischsprachiges Publikum an: Durch eine fiktive Verlebendigung von Heidi, die aus dem Buch heraussteigt und im Dialog mit einem fragenden Sprecher über den Romaninhalt wie auch über persönliche vergangene Erlebnisse spricht, wird Heidi zur Interviewpartnerin und das Buch zur biografischen Erinnerung gemacht. Anstelle einer Umsetzung von *Heidi* als klassisches Hörspiel wird durch das gespielte Interview an die Form des Radioporträts angeschlossen. *Heidi*, so konnte gezeigt werden, ist kein Hörspiel, auch wenn diese Darstellungsform für eine Umsetzung eines literarischen

---

73 Beispiele: *Cresta Run Skeleton-Bobfahrt* (www.youtube.com/watch?v=xD1FZ_jTz04), *Snowboarder in Lawine* (www.youtube.com/watch?v=lBqX2wrOuoI) oder *Skijöring* (www.youtube.com/watch?v=ugtWUJsD_XM).

74 Dazu sind heutige Praktiken interessant, die analogen Noise wieder hinzufügen: So zeigt Stan Link auf, wie in der Postproduktion von Musik heute absichtlich Noise dazugemischt wird, um den Sound künstlich zu authentifizieren. Diese Retrospektivierung, dieses künstliche Einschreiben von einem vergangenen Medium sieht Greg Hainge zu einem gewissen Grad als Nostalgie auf die Zeit des Analogen an (Stan Link: The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art. Listening to Noise. In: Computer Music Journal 25 [2001]; Greg Hainge: Noise Matters. Towards an Ontology of Noise. New York 2013, S. 119).

Stoffes naheliegend gewesen wäre. *Heidi* wird als fiktionaler Text an eine faktuale Form angelehnt. Die Hörserie stellt dabei eine eigenwillige Mischung von fiktionalen und faktualen Elementen dar. Durch diese Referenz auf faktuale Darstellungsweisen wird *Heidi* gewissermassen dokumentarisiert. Die fiktionale Vorlage der Romane ist in der Umsetzung des Kurzwellendiensts faktualisiert und damit in Richtung des Dokumentarischen reinterpretiert worden.[75] *Heidi* kann deshalb als innovative Mischung zwischen Feature, Personenporträt und Hörspiel verortet werden.

Auch wenn die Inhalte der beiden Fallbeispiele auseinanderlaufen, ist die Schweiz in beiden Beispielen auf innovative, zeitgemässe Art dargestellt worden: Im Feature sind dazu neue Möglichkeiten der Aussenaufnahmen genutzt worden. In der Hörserie ist durch die eigenwillige faktualisierende Darstellung eines fiktionalen Textes eine eigene Form versucht worden. Beide Beispiele machen die Experimentierfreudigkeit der KWD-Mitarbeitenden mit neuen Darstellungsformen deutlich. Sie eröffnen dabei aber auch einen Blick auf das Spannungsfeld, in welchem sich der KWD als Vermittler einer nationalen Schweizer Kultur wiedergefunden haben muss: ›Swissness‹ ist je nach Kontext eine andere ›Swissness‹. In den beiden Beispielen wird Schweiz ähnlich einer Zutat mehr oder weniger hinzugefügt: So ist *Heidi* mit Jodelliedern und instrumentaler Volksmusik angereichert worden. Das Feature hingegen lehnt sich auf der musikalischen Ebene dem Geschmack junger Popmusikhörer/-innen an. Die Art und der Grad an ›Swissness‹ werden je nach Sendung, je nach Hörerschaft angepasst. Die Schweiz wird dabei zu einer offenen Projektionsfläche: In *Heidi* klingt die Schweiz traditionell-folkloreartig. In der Wintersportsendung wird die Schweiz zu einer spassigen und risikobehafteten Destination für Abenteuerlustige. Würde man weitere Sendungen aus der Zeit zwischen 1950 und 1975 näher untersuchen, würde man weitere Themenbereiche und Darstellungsformen finden können, die sich in

75 Monika Fludernik (Hg.): Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg 2015.

diesem Spannungsfeld von Innovation, Zukunftsgewandtheit und Tradition verorten liessen.[76]

Die hier an zwei inhaltlich sehr weit auseinanderliegenden Beispielen gezeigten faktualen oder faktualisierenden Darstellungsweisen wurden im Zeichen einer dokumentarisierenden Strategie des KWDs verortet. Der hier exemplarisch aufgezeigte dokumentarische Duktus des Kulturprogramms kann der Dominanz eines journalistisch-berichtenden Radioverständnisses mit dem Ziel der möglichst wahrheitsgetreuen Darstellung der Schweiz und des Schweizer Blicks auf die Welt[77] geschuldet sein. Dieses Selbstverständnis zeigt sich genauso in der Rollenverteilung der Mitarbeitenden wie in der Ausrüstung des Senders: So hatten Mitarbeitende mit ausländischem Pass laut Mohammed Cherif erst ab den 1990er Jahren das Recht, News und politische Kommentare als Autor/-innen zu verantworten. Zuvor fungierten sie als Übersetzer, wobei ihre Übersetzungen kontrolliert wurden. Nur bei Kultursendungen durften die ausländischen Mitarbeitenden immer auch als Autor/-innen tätig sein. Ein weiterer Punkt, der faktualisierende Darstellungsformen unterstützte, war die technische Ausrüstung. Der KWD war nur mit

---

76 Im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts *Broadcasting Swissness* wurden zwei weitere Studien mit Fallbeispielen durchgeführt, über welche dieses Spannungsfeld von Tradition und Modernität thematisiert worden ist: So ist die Veränderung von Programminhalten am Korpus von Swissair-Flugunterhaltungsprogrammen zwischen den späten 1970er- bis Ende der 1990er Jahre untersucht worden. Anhand der Sendungen konnte gezeigt werden, wie traditionelle Bilder der Schweiz – eine Thematisierung von Brauchtum und Folklore – mit aktuelleren Themen ersetzt wurden (Jäggi 2015). Als zweites wurde die akustische Inszenierung von Schweiz am Beispiel der Landesausstellung von 1964 untersucht. Hier konnte gezeigt werden, wie Tradition explizit als Fortschrittshemmer und Technik als Ausdruck einer zukünftigen Schweiz verhandelt wurde und die ›Soundscape‹ der Landesausstellung prägte (Patricia Jäggi: Stimmkonserven, elektronische Klänge und musizierende Maschinen. Zur Inszenierung einer (hyper-)modernen Schweiz an der Expo 1964. In: Fanny Gutsche/Karoline Oehme-Jüngling [Hg.]: ›Die Schweiz‹ im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung [trans]nationaler Identität über akustische Medien. Basel 2014, S. 23–49). Die in den 1960er Jahren gelebte Technikeuphorie und der Fortschrittsglaube beschreiben eine zeithistorische Diskurslinie, welche im Kurzwellenradio interessant bricht: Gegenüber den Auslandschweizer/-innen sah man sich stärker verpflichtet, eine ›alte‹ Schweiz zu repräsentieren, gegenüber ausländischen und jungen Hörer/-innen wollte man deutlich machen, dass man ein modernes und technisch fortschrittliches Land ist.

77 Interview mit Zeinab Huber und Mohammed Cherif, Bern, 17. September 2014.

Sprecherstudios, aber keinen Musik- oder Hörspielstudios ausgerüstet. Es wäre also für die Mitarbeitenden kaum realisierbar gewesen, Heidi als Hörspiel im engeren Sinne umzusetzen. Das Faktuale war somit bereits institutionell dem Sender eingeschrieben und besass eine zentrale kulturpolitische Bedeutung.[78] Darum kam dem Vermitteln von Kultur im Kulturprogramm eine gewichtige Rolle zu: Die Mitarbeitenden des KWDs sind Übersetzer/-innen, die ihrer Sprachgemeinschaft die Schweiz näherbringen, ja sozusagen erklären sollen. In dieser kulturellen Annäherung wird in unterschiedlichen Graden ›Swissness‹ praktiziert: Abhängig von Thema und Hörerschaft werden unterschiedliche klangliche Atmosphären geschaffen oder gewählt. Die Übertragung von Schweiz spielt sich im Spannungsfeld einer Annäherung an den kulturellen Hintergrund der Hörerschaft, einer gewissen kulturellen Nivellierung oder der Beibehaltung einer gewissen Exotik, einer Verstärkung von Andersartigkeit, ab. Je nach Thema und Hörerschaft braucht es eine andere oder mehr Swissness. Kulturvermittlung im internationalen Radio zeigt sich als gestalterische Spielwiese, in welcher Anpassung und Abgrenzung, Internationalität und Exotik zusammenspielen. Diese nicht nur inhaltliche, sondern auch akustische Koexistenz von Nähe und Distanz wird nicht nur in den Sendungen selber spürbar. Distanz ist im Medium selber vorhanden. Kurzwelle spielt durch seine technologische Präsenz und Geräuschhaftigkeit eine Rolle. Die Fallbeispiele #3 und #4 widmen sich dieser nicht kommunikativen Seite von internationalem Radio.

78 Ebd.

5 Noise: Vom Sound der Übermittlung

Hörer/-innen im digitalen Zeitalter sind ein ungestörtes, sozusagen technikfreies Hören gewöhnt – wir hören in den meisten Fällen Musik oder Radio in Hi-Fi-Qualität. Bei einem analogen Medium wie dem Kurzwellenradio ist Störungsanfälligkeit hingegen Alltag. Das Gegenstück zur kulturvermittelnden Seite von Radio ist dessen übermittelnde Funktion. Dessen Materialität macht nach den Radioanthropologen Lucas Bessire und Daniel Fisher ebenfalls einen Teil der gesellschaftlichen Rolle von Radio aus:

> Radio's social presence is always constrained by the materialities of electromagnetic transduction, transmission, amplification, and audition – constraints that may reconfigure the senses by shifting the boundaries and constitution of the audible.[1]

Auf der einen Seite beschränkt die materiell-technische Beschaffenheit des Radios dessen gesellschaftliche Funktion. Auf der anderen Seite verändert Radio bestehende soziale Grenzen und ermöglicht durch seine Medialität andere Hörerlebnisse. Die bisher untersuchten Digitalisate aus dem Radioarchiv des KWDs geben nicht das Hörerleben der Empfänger wieder, sondern die Situation vor der Übermittlung nach Übersee. Die Digitalisate geben also keine Auskunft über die Empfangsqualität und die Hörsituation damaliger Kurzwellenhörer/-innen. Vorliegendes Kapitel widmet sich dieser technisch-medial-materiellen Seite von Kurzwellenradio. Es behandelt Radio als *Über*mittler von Signalen und fragt danach, inwiefern das Medium als Akteur selber hörbar geworden ist. In Anlehnung an die Akteur-Netzwerk-Theorie wird Radio als technisches Dispositiv und als nicht menschlicher Akteur miteinbezogen.[2] Unter ›Materialität‹ werden die technischen Prozesse verstanden,

1 Bessire/Fisher 2013, S. 365.

2 Bruno Latour: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford 2005, S. 72.

die sich in das Hörererleben von Radio einschreiben können. Dieses Hörbarwerden des Mediums durch dessen Materialität kann als ›medienreferenzielle Klänge‹ umschrieben werden. In Anlehnung an den Musikwissenschaftler Jens Gerrit Papenburg werden darunter Klänge verstanden, die das Medium verraten.[3] Ein Beispiel dafür sind Geräusche von zerkratzten oder verbogenen Schallplatten oder allgemein deren eigene Art zu knacksen oder zu knistern. Medienreferenzielle Klänge umfassen das Spektrum an Klängen, welche die materielle Präsenz des Mediums spürbar und erkennbar machen. Die Geräusche, die das Radio produziert, unterscheiden sich dabei von denjenigen einer Schallplatte. Jedes Medium hat seine Eigenklanglichkeit, die ihm auch zur Wiedererkennung dient. Die Präsenz medienreferenzieller Klänge wird bei Kommunikationsmedien wie dem Radio meist als Störung der Informationsübermittlung gesehen. Bei medienreferenziellen Klängen handelt es sich um Klänge, die möglichst unhörbar bleiben sollen und so gut es geht technisch unhörbar gemacht werden.[4] Das Kommunikationsmodell von Claude Shannon und Warren Weaver sieht solche operativen Störungen als externe Noise-Quelle an. Noise umfasst die deutschen Ausdrücke Störung, Geräusch oder Lärm, wobei kein solches mehrdeutiges Pendant in der deutschen Sprache gefunden werden kann. Folglich wird für die hier diskutierten auditiven Phänomene neben ›medienreferenzieller Klang‹ auch der englischsprachige Begriff Noise benutzt.

Fallbeispiel #3 dokumentiert das eigene Kurzwellenhören an historischen Empfangsgeräten über schriftliche wie akustische Aufzeichnungen. Auf Hinweise zur Empfangssituation bin ich vorerst im schriftlichen Archiv des KWDs gestossen; in den Hörerechos und Hörerumfragen. Darauf aufbauend wird ein Blick auf das technische Dispositiv eines Kurzwellensenders geworfen, um den Kommunikationsprozess aus seiner operativen Schwachstelle heraus näher zu beleuchten. Über ein Demonstrationsexperiment wird der auditiven Erfahrung medienreferenzieller Klänge im Kurzwellenradiohören nachgespürt. Die autoethnografischen Erfahrungen unterschiedlicher Rauschen aus dem Äther wurden ergänzend in einem kollektiven Hörexperiment mit Interessierten geteilt.

3 Jens Gerrit Papenburg: Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik. Diss. Berlin 2011, S. 14.

4 Ebd.

Den Analyseteil schliesst Fallbeispiel #4 ab. Darin wird mit einer Sendung vom Matterhorngipfel von 1950 wiederum auf ein Archivstück zurückgegriffen. Über diese Aufnahme des KWDs kann ein Beispiel näher untersucht werden, in welchem die radiofone Inszenierung des Alpinen die technische Übermittlung gewissermassen mit einschliesst. Eine funktionale Trennung von Radio in einen kommunikativen Akt der Radioproduktion und einen nicht kommunikativen Akt der Übermittlung weicht sich auf. Das Kapitel schliesst mit einer Auseinandersetzung um die Rolle dieser operativen Geräusche oder Noises als Akteure auch im Kontext kulturpolitischer und -vermittelnder Absichten.

5.1 Zur Empfangsqualität von Kurzwellenradio

Hinweise auf die damalige Hörsituation geben als erste die Hörerechos, schriftliche Rückmeldungen von Hörer/-innen in Form von Briefen oder Postkarten, die in Auszügen erhalten geblieben sind. Der KWD versuchte zudem gemeinsam mit den Post-, Telefon- und Telegrafenbetrieben (PTT) die Empfangsqualität auf Basis von proaktiven Umfragen zu erfassen und zu verbessern.

Die Kommunikation zwischen Radiosender und Hörer/-innen über Briefe und Postkarten diente nicht nur als Anregung für die Programmgestaltung. Hörerrückmeldungen sind eine der wichtigsten und einzigen Möglichkeiten für einen Kurzwellensender, etwas über die Empfangs- und Klangqualität am Zielort zu erfahren. In der frühen Phase von Kurzwellenradio, als das Medium erst getestet wurde und die Antennen noch um einiges schwächer waren als im Untersuchungszeitraum, waren Empfangsbestätigungen für einen Sender sogar wichtiger als Rückmeldungen zum Programm. Trotz der Verbesserung von Sende- und Empfangstechnik im Verlauf des 20. Jahrhunderts blieben diese Empfangsrückmeldungen für einen Sender die einzige Möglichkeit, in Erfahrung zu bringen, ob er qualitativ gut ankam. Mit der Popularität und technischen Verbesserung des Mediums begannen auch die Frequenzprobleme. So störten sich zu nahe liegende Kurzwellensenderfrequenzen ungewollt. Im Zeichen des Kalten Kriegs begann aber auch das absichtliche Stören von Kurzwellenradio, das Jamming, wie es in Kapitel 3.2 beschrieben ist.

Die Hörer/-innen sandten normierte technische Empfangsberichte und freie Briefe. Im Fachjargon von Funkamateuren – oder im englischen

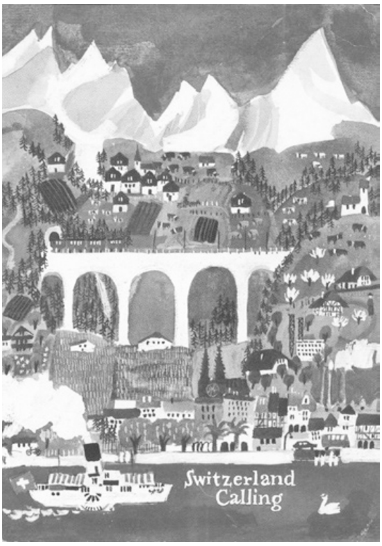
Sprachraum ›DX-er‹ – werden diese technischen Berichte auch QSL-Karten genannt. Das Q steht dabei als Kode für ›Ich bestätige den Empfang‹.[5] Auf einem QSL-Bericht vermerkt der Hörer[6] neben der eigenen Wohnadresse auch die Frequenz, Datum und Uhrzeit, Inhalt der Sendung, die Empfangsanlage sowie eine Beurteilung der Signalqualität.[7] Als Dankeschön erhielten die Absender von anderen Amateurfunkern und den öffentlichen Radiostationen wie dem KWD QSL-Postkarten zugestellt, die ihren Empfang rückbestätigten. Diese Postkarten wurden dabei in der Amateurfunkerszene zu beliebten Sammelobjekten.[8]

5 Peter M. Spangenberg: ›Weltempfang‹ im Mediendispositiv der 60er Jahre. In: Irmela Schneider u. a. (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 2: Medienkultur der 60er Jahre. Wiesbaden 2002, S. 149–158, hier S. 150; Werner W. Diefenbach: Amateurfunk-Handbuch. Lehrbuch für Newcomer, Nachschlagewerk für Oldtimer. München 1976; Reception Report in Wikipedia, online unter https://en.wikipedia.org/wiki/Reception_report.

6 In Publikationen und Webseiten zum Amateurfunk ist bislang keine Funkamateurin aufgetaucht. Amateurfunkerei scheint letztlich Männerdomäne gewesen zu sein.

7 Dabei konnten auch persönliche Anmerkungen zur Empfangsqualität, wie beispielsweise die Bemerkung »oft gestört durch Sender XY« oder »Signale klingen gegenüber anderen Stationen verzerrt« ergänzt werden.

8 Beispiele von QSL-Postkarten von Schweizer Amateurfunkern findet man unter: www.dl7sp.de/myqsls/qslselct.php?lg=en&kland=hb&cland=Switzerland&stuk=30 (HB-Switzerland).



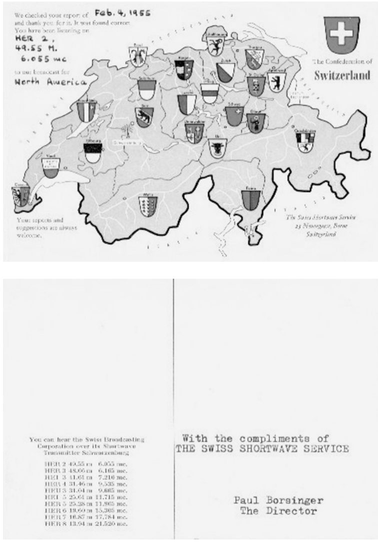


Abb. 13 (links): QSL-Postkarte des KWDs vom 4. November 1964[9]
Abb. 14 (rechts): QSL-Postkarte des KWDs vom 4. Februar 1955[10]

Die QSL-Kommunikation ist eine Form der schriftlichen Parallelkommunikation, die das Senden von Kurzwellensignalen begleitet hat. QSL-Karten waren neben freien Briefen und Hörerumfragen die einzige Möglichkeit eines Senders, etwas über die Empfangsqualität zu erfahren. Leider konnten im Archiv des Senders keine QSL-Karten von Hörer/-innen gefunden werden.

In den durch den Kurzwellendienst zusammengestellten und erhaltenen Ausschnitten von freien Hörerbriefen findet man in Bezug auf die Empfangsqualität vorwiegend lobende Worte. Die folgenden vier Beispiele aus einer Sammelmappe aus dem Jahr 1959 bestehen aus Informationen, die an

9 QSL Collection 1964/65 of Doug Garlinger Age 13, online unter www.garlinger.com/QSL/qsl.html. Bildrechte: SWI swissinfo.ch

10 SWITZERLAND. QSL cards from the Swiss Shortwave Service on 4 February 1955 on 6.055 MHz and on 3 May 1955 on 9.535 MHz, online unter www.k6eid.com/Swiss.htm. Bildrechte: SWI swissinfo.ch

QSL-Empfangsberichte erinnern.[11] Die Schreiber/-innen erwähnen Empfangsort, teilweise ebenfalls das Frequenzband, den Zeitpunkt oder sogar das Empfangsgerät:

> I heard your programme on the 13 m band last night for the first time and found it very interesting. (Elma Douglas, Ardee, Louth, Ireland, ohne Datum)

> I am a constant listener of your broadcasts to South-East Asia and Japan which I receive marvellously in the 13 m band between 6.15 p. m. and 8.00 p. m. (Dr. A. J. Businger, Bombay 1, India, ohne Datum)

> I have the great pleasure in advising you of the excellent reception of your shortwave foreign service to S. Africa each day, between 14.45 and 16.30 GMT. (H. Schoen, Isipingo Beach, Natal, S. Africa, ohne Datum)

> On our little 5-valve set (battery), reception is so good that your transmissions can be heard right across the yard. (T. W. Mitchell, Gorryong, Australien, ohne Datum)

In folgendem Beispiel wird die sehr gute Qualität des KWD-Empfangs auch mit lokalen Kurzwellensendern verglichen:

> Volume and clarity of reception is such that it surpasses in quality any broadcasting station in the U. S. A., including the U. S. Army short wave station in Southern California, and the fidelity of the tone of the music is just amazing. (Harry L. Moore, Big Bar, Calif., USA, ohne Datum)

Nur in seltenen Fällen finden sich in Briefen Hinweise auf schlechten Empfang und mögliche Störfaktoren:

> […] was Ottawa anbelangt, ist der Empfang Ihrer Sendungen nach wie vor ein ausgezeichneter und gibt zu keinerlei Bemerkungen Anlass. Der Empfang ist so gut wie derjenige einer lokalen Station. Er leidet lediglich zu Zeiten der im Winter hie und da auftretenden Aurora borealis, während welchen sämtliche Kurzwellenstationen des Aus- und Inlandes nicht hörbar sind. (Ambassadeur V. Nef, 18.03.1958)

---

11 Documentation sur les réactions d'auditeurs quant aux émissions du SERVICE SUISSE DES ONDES COURTES (24. Februar 1959) (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 233.2-003).

> In spite of the fact that we now live in the provincial capital of Saskatchewan where streetcar cables, power lines and so forth criss-cross the city, we have a splendid reception of SBC. (K. F. Sawilla, Regina, Sask. Canada, ohne Datum)

Im Briefausschnitt des Botschafters Nef wird das Polarlicht als Störfaktor für den Kurzwellenempfang erwähnt. Im unteren Ausschnitt wird auf elektrische Geräte verwiesen, die normalerweise das Signal stören würden, aber in der Situation des Verfassers keinen Einfluss auf den Empfang gehabt hätten. Ein inländischer Briefschreiber, aufgrund seiner stark technisch ausgerichteten Rückmeldung wahrscheinlich ein Funkamateur, zeichnet die Programme sogar auf Tonband auf, um sie an Interessierte zu verschicken:

> Am besten ist der Empfang in 49 mbd. Hin und wieder gelingt mir der Empfang auch mit erstaunlicher Lautstärke und guter Qualität im 31 mbd. Auch im 13 mbd hörte ich Sie vor geraumer Zeit einmal, allerdings mit sehr viel Fading und Störgeräuschen. […] Meine Freunde im Ausland mache ich immer wieder auf den ›Swiss broadcasting service‹ aufmerksam und sende ihnen hin und wieder Programm-Ausschnitte ab Tonband, […]. (W. Hauri, Zürich)

Der Briefschreiber verweist auf zwei akustische Effekte von schlechtem oder gestörtem Signalempfang: das Fading, also eine Abschwächung des Signals, und das Störgeräusch, das Dazukommen von zusätzlichen Geräuschen, die den Empfang einer Senderfrequenz verschlechtern. Als einer der einzigen Hörer im gesichteten Dossier weist Hauri auf Erlebnisse mangelhafter Empfangsqualität hin.

Eine 1965 durchgeführte Umfrage der SRG gibt ein etwas anderes Bild als das fast durchgängig positive, das die von KWD-Mitarbeitenden zusammengestellten Hörerbriefe zeichnen. Die Umfrage, die unter den diplomatischen und konsularischen Vertretungen der Schweiz im Ausland durchgeführt wurde, zielte darauf ab, Informationen zur Situation des Radiohörens in den entsprechenden Ländern zu erhalten. Dabei wurde danach gefragt, wer vor Ort welche Radioempfangsgeräte besitzt, wie viele Auslandschweizer/-innen in der Umgebung leben und ob diese Radio hören würden. In einem zweiten Teil wurden allfällige Änderungswünsche betreffend das Programm abgefragt. Der letzte Teil der Umfrage behandelte die Empfangsqualität in den Umfrageländern. Dieser Umfrageteil wurde vom technischen Dienst des KWDs ausgewertet, welcher Teil der Sektion Radio der PTT war. Der zusammengefasste Bericht der PTT besagt Folgendes:

> Von den rund 100 Antworten bezeichnen 14 die Empfangsbedingungen als gut, 30 als ausreichend und 57 als schlecht. Dieses Verhältnis von 50 % schlecht und 50 % annehmbar ist jedoch mit aller Reserve aufzunehmen, da einige Auslandvertretungen der Schweiz über kein Empfangsgerät verfügen. Hörerbriefe aus denselben Ländern lauten oft wesentlich anders, und es ist schwierig, ein einigermassen wirklichkeitsgerechtes Bild zu erhalten. Aus diversen Angaben geht hervor, dass schlechter Empfang (namentlich in Städten) auf Störungen durch Industrie und Haushaltapparte zurückzuführen ist. Eine Verbesserung des Empfangs in solchen Gebieten gelingt offenbar nur durch das Erstellen einer einwandfreien Antennenanlage.
>
> Anmerkung:
> Als Ergänzung zu dieser Schlussfolgerung des Technischen Dienstes KWD können wir darauf hinweisen, dass die ausführlichen Empfangsrapporte von qualifizierten Kurzwellenhörern, die aus allen Teilen der Welt regelmässig eintreffen, von der PTT systematisch und rasch ausgewertet werden. Ausserdem sind die PTT dabei, ein internationales Meldenetz (monitoring panel) aufzubauen. Damit scheint Gewähr geboten, dass inskünftig bei der Festlegung der Sendezeiten und Senderichtungen, sowie der Wahl der Frequenzen, die praktischen Erfahrungen und tatsächlichen Verhältnisse so gut berücksichtigt werden, wie das auf dem Gebiete des Kurzwellen-Rundspruchs nur möglich ist.[12]

Der Bericht machte eine für die PTT erstaunlich schlechte Empfangssituation deutlich. Darin sucht die PTT mögliche Gründe, warum die Meinungen der Konsulatsvertreter und Diplomaten von den spontanen Hörerreaktionen so sehr abweichen. Der Ausschnitt macht die Unsicherheit über die tatsächliche Empfangsqualität deutlich und das Bestreben der PTT, über ein geplantes ›Meldenetz‹ Daten mit mehr Aussagekraft zu erheben.

Dass ein mangelnder Empfang und damit ausbleibende Hörerpost tatsächlich der Fall sein konnten, zeigt ein Briefaustausch zwischen der PTT und dem KWD aus den Jahren 1964 und 1965. Grund für die Auseinandersetzung zwischen dem Generaldirektor des KWDs und dem Präsidenten der Generaldirektion der PTT bot ein zu schwaches Hörerecho auf ausgestrahlte Sendungen nach Westafrika. Im Brief an seinen Amtskollegen beschreibt der Generaldirektor des Kurzwellendiensts den schlechten Empfang, den er auf einer Reise in entsprechende Länder mit eigenen Ohren erlebte. Nach seiner Rückkehr war er bestrebt, nach Lösungen für das Problem zu suchen. Er schlägt in

12 Studie des Kurzwellendienstes (17. Mai 1965), S. 10 f. (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 233.2-004).

seinem Brief den Anschluss des Kurwellendiensts an eine Relaisstation[13] in Kigali in Ruanda[14] vor. Durch eine finanzielle Unterstützung der Relaisstation, die bereits durch die Deutsche Welle finanziell unterstützt wird, erhofft er sich einen strategischen Vorteil. Er fordert in seinem Brief den Präsidenten der Generaldirektion der PTT auf, hier einen Vorstoss zu machen. Dieser reagiert aber ablehnend: Aus politischen Gründen wird der Vorschlag vonseiten der PTT als nicht gangbar gesehen. Da der Vorstoss eine »programm-politische Entscheidung ersten Ranges« betreffe, so der Präsident, müsse dieser von der SRG und nicht von der PTT ausgehen.[15] Soweit aus den lückenhaft überlieferten Unterlagen ersichtlich wird, ist daraufhin Anfang 1965 die Leistung des Europa-Rundstrahlers erhöht worden, um einen besseren Empfang für das Programm nach Afrika und Asien gewährleisten zu können.[16]

Diese Beispiele aus dem Archiv verdeutlichen die grosse Abhängigkeit des Kurzwellendienstes von der Übermittlungstechnik. Dabei ist im Vorstoss des Generaldirektors des Kurzwellendienstes auch die politische Tragweite eines Mangels an Hörerecho zu ergänzen: Weiterhin ausbleibende Hörerreaktionen hätten je nachdem den Mitte der 1960er Jahre durch den Bund finanzierten Programmausbau nach Afrika und die arabischsprachigen Länder infrage gestellt. Die Beispiele machen eine doppelte Abhängigkeit eines Kurzwellensenders von (positiven) Hörerreaktionen deutlich. Die Hörerpost ist nicht nur aus technischer Sicht eine wichtige Informationsquelle, sondern spielt zur politischen Legitimation eines Senders die zentrale Rolle.

---

13 Relaisstationen wurden vor allem von Ländern mit (ehemaligem) Kolonialbesitz eingesetzt, die so ihre Sendungen vor Ort nochmals verstärkt weitersenden konnten. Für die Schweiz war das aus aussenpolitischen Gründen scheinbar nicht möglich, das Signal ausserhalb Schweizer Bodens zu verstärken, was einen gewissen Wettbewerbsnachteil gegenüber diesen Ländern darstellte. Das im Folgenden beschriebene Beispiel ist Hinweis auf die politische Problematik von Relaisstationen für die Schweiz.

14 Briefe und Unterlagen vom 6. und 9. April 1964 vom Generaldirektor des KWDs an den Präsidenten der Generaldirektion der PTT. In einem späteren Brief vom 3. September 1964 vom Generaldirektor des KWDs an den Präsidenten der Generaldirektion der PTT wird von einem etwas südlicheren Standort in Tanganyika gesprochen (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 311-003).

15 Brief des Präsidenten der Generaldirektion der PTT an den Generaldirektor des KWDs vom 29. September 1964 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 311-003).

16 Notizen zur Sektion Radio der Radio- und Fernsehdienste, Generaldirektion PTT Bern, 21. Januar 1965 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A121-006).

Bis heute gibt es für einen Kurzwellenradiosender keine Möglichkeit, eine Signalankunft am Zielort nachzuverfolgen. Es bleibt immer zu einem Grad ungewiss, wer in welcher Qualität welche Programme tatsächlich hört. Die Mitteilung von Empfangsqualität und allfälligen Programmverbesserungsvorschlägen geschieht aus persönlicher Motivation der Hörer/-innen und damit freiwillig. Nebenbei angemerkt unterscheidet dies das Medium Kurzwelle auch vom Internet. Die kommerzielle Nutzung von Empfängerdaten zu kommerziellen Zwecken, wie sie heute in grossem Stil durch Firmen wie Google oder Facebook ausgeschöpft wird, ist bei elektromagnetischer Verbreitung von Informationen über die Luft nicht möglich. Kurzwellenradio als frühes global agierendes Pendant zum World Wide Web ist im Gegensatz dazu ein Medium, welches die Empfänger/-innen nicht kontrollieren kann. Aus Sicht heute diskutierter auch ungewollter Datenfreigabe durch Mediennutzer/-innen stellt Radio somit ein sichereres Medium dar als das Internet, in welchem Nutzerkontrollen und -manipulation möglich sind.[17] Dieser hier nebenbei angemerkte Punkt ist insofern wichtig, als internationales Radio oft mit einer propagandistischen oder autokratischen Form der Kommunikation in Verbindung gebracht wird und ihm damit gewissermassen das Image eines infiltrierenden und unfreien Mediums nachhallt. Aus einer technikbezogenen Perspektive muss diese Sichtweise relativiert werden.

Diese Archivdokumente des KWDs führen vor Augen, wie der Sender versuchte, über die Rückmeldungen von Hörer/-innen die Empfangsqualitäten zu erforschen und dabei auf widersprüchliche Angaben stiess. Dabei ist es interessant, näher anzusehen, welche operativen Prozesse für eine schlechte Empfangsqualität hauptverantwortlich waren. Im nächsten Unterkapitel werden die einzelnen technischen Prozesse eines Kurzwellenradios beschrieben, um genauer zu rekonstruieren, an welcher Stelle in diesem komplexen Geflecht der Hauptstörfaktor liegt. Darauf aufbauend wird wieder Radio gehört und gefragt, wie sich ein guter und wie sich ein schlechter Empfang angefühlt haben kann.

---

17 Interessanterweise beinhalt aus einem technischen Standpunkt gesehen scheinbar jedes Smartphone ein Radioempfangsgerät. Nur wird diese Funktion durch die Hersteller deaktiviert (April Glaser: Your Phone Has an FM Chip. So Why Can't You Listen to the Radio. In: Wired vom 7. August 2016).

Das technische Dispositiv eines Kurzwellenradiosenders

Den Leser/-innen der Schweizer Radiozeitung wurde 1956 in einer Fotoreportage[18] die Arbeit des KWDs gezeigt. Dabei wird auch das technische Dispositiv thematisiert.[19] Interessant am Artikel sind die Fotos und die dazugehörigen Bildunterschriften, da sie die technischen Prozesse, die hinter einem solchen Sendeunternehmen stehen, in verknappter Form versinnbildlichen. (Der Begleittext zur Fotoreportage bestand aus einem Zitat aus dem Jahresbericht der SRG und hat mit den Bildern keinen direkten Zusammenhang.)

Die Bilderreihe betont besonders die Programmherstellung, die über drei Bilder repräsentiert wird: Eine Aufnahme von Sprecherinnen mit Mikrofon (Bild 1) und eine von der Herstellung einer Quizsendung (Bild 2) zeigen die Tätigkeit im Studio. Das Bild eines Reportagewagens an einer archäologischen Fundstelle (Bild 4, auf der nächsten Seite) steht für die Aufnahmen im Aussenraum.

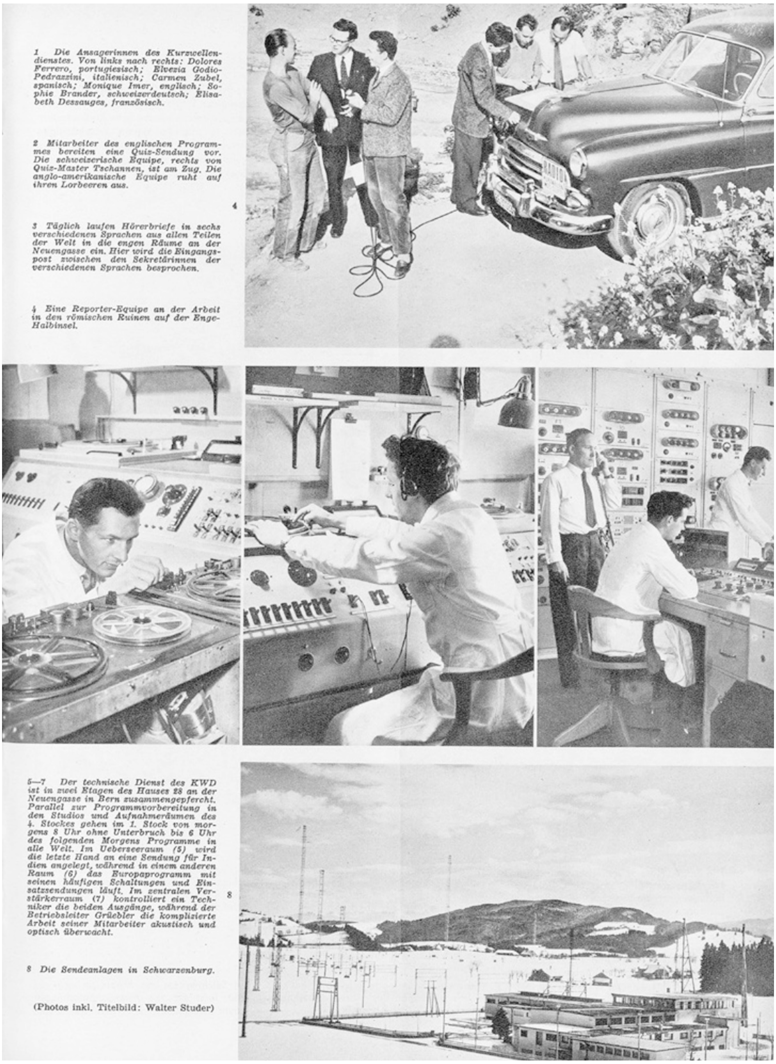
18 Für unsere Landsleute in der Fremde. In: Schweizer Radiozeitung 28 (1956), S. 4 f.

19 Dabei wird in vorliegendem Kapitel vorerst von den Prozessen und technischen Apparaturen ausgegangen. Dispositiv wird in Anlehnung an Dirk Baecker als kulturelle Form gesehen, die Medientechnik als Wissensvermittlung, als kollektive Produktion von Wissen betrachtet. Die hier verwendete Konzeption von auditiver Medienkultur schliesst an Baeckers Dispositivbegriff an (Dirk Baecker: Kommunikation im Medium der Information. In: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): Kommunikation, Medien, Macht. Frankfurt am Main 1999, S. 174–191, hier S. 174).



Abb. 15: Bildreportage aus der Schweizer Radiozeitung, Nr. 28 vom 21. Juli 1956 (Bilder 1–3)[20]

20 Fotograf: Walter Studer; mit freundlicher Genehmigung von Peter Studer.



1 Die Ansagerinnen des Kurzwellendienstes. Von links nach rechts: Dolores Ferrero, portugiesisch; Elvezia Godio-Pedrazzini, italienisch; Carmen Zubel, spanisch; Monique Imer, englisch; Sophie Brander, schweizerdeutsch; Elisabeth Dessauges, französisch.

2 Mitarbeiter des englischen Programmes bereiten eine Quiz-Sendung vor. Die schweizerische Equipe, rechts von Quiz-Master Tschannen, ist am Zug. Die anglo-amerikanische Equipe ruht auf ihren Lorbeeren aus.

3 Täglich laufen Hörerbriefe in sechs verschiedenen Sprachen aus allen Teilen der Welt in die engen Räume an der Neuengasse ein. Hier wird die Eingangspost zwischen den Sekretärinnen der verschiedenen Sprachen besprochen.

4 Eine Reporter-Equipe an der Arbeit in den römischen Ruinen auf der Enge-Halbinsel.

4

5—7 Der technische Dienst des KWD ist in zwei Etagen des Hauses 28 an der Neuengasse in Bern zusammengepfercht. Parallel zur Programmvorbereitung in den Studios und Aufnahmeräumen des 4. Stockes gehen im 1. Stock von morgens 8 Uhr ohne Unterbruch bis 6 Uhr des folgenden Morgens Programme in alle Welt. Im Ueberseeraum (5) wird die letzte Hand an eine Sendung für Indien angelegt, während in einem anderen Raum (6) das Europaprogramm mit seinen häufigen Schaltungen und Einsatzsendungen läuft. Im zentralen Verstärkerraum (7) kontrolliert ein Techniker die beiden Ausgänge, während der Betriebsleiter Grüebler die komplizierte Arbeit seiner Mitarbeiter akustisch und optisch überwacht.

8 Die Sendeanlagen in Schwarzenburg.

(Photos inkl. Titelbild: Walter Studer)

8

Abb. 16: Bildreportage aus der Schweizer Radiozeitung, Nr. 28 vom 21. Juli 1956 (Fortsetzung)[21]

21 Fotograf: Walter Studer; mit freundlicher Genehmigung von Peter Studer.

Nach der Aufnahme im Studio oder im Aussenraum ist die Postproduktion dargestellt: Man sieht das Bild eines Mannes an einer Tonbandschnittmaschine (Bild 5). Interessanterweise wird hier kein Bild der Sonothek gezeigt, das darauf verweisen würde, dass auch vorgefertigtes Material für Sendungen verwendet wurde.

Vor der Versendung über die Antennen musste das Signal auf dem Tonband in ein elektromagnetisches Kurzwellensignal überführt werden. In Bild 6 sieht man einen Mann, der laut Bildunterschrift das Europaprogramm für die Ausstrahlung bereitmacht. Es könnte sich dabei um den Schritt der Signalmodulation handeln. Auf Bild 7 wird ein Verstärkerraum dargestellt, in welchem das Signal vor der Versendung über die Antennen elektrisch verstärkt wird. Als Letztes werden die Antennen in Schwarzenburg dargestellt, über die das Signal verbreitet wurde (Bild 8). Nicht dargestellt ist das Radioempfangsgerät der Hörer/-innen. Dafür findet man ein Bild mit Mitarbeitenden, welche die Hörerpost durchsehen (Bild 3).

Die Darstellung in der Radiozeitung macht die Mehrteiligkeit und Vielschichtigkeit des technischen Dispositivs eines Kurzwellenradiosenders deutlich. Folgend werden diese vier Schritte – Produktion, Postproduktion, Übermittlung und Empfang – noch etwas ausführlicher beschrieben. Es geht im Hinblick auf die Materialität des Mediums darum, herauszufinden, welche Prozesse involviert sind, die letztlich das auditive Erleben mit prägen. Es soll dabei auch abgeschätzt werden, bei welchem dieser Prozesse die höchste Fehler- oder Störungsanfälligkeit herrscht.

1. Produktion (Tonaufnahme)

Die Produktion umfasst die Klangaufzeichnung über ein Mikrofon in Innen- und Aussenräumen. Das Mikrofon funktioniert als Schallwandler: Die Druckschwankungen am Ort lösen mechanische Schwingungen der Membran aus, diese werden in elektrische Wechselspannungen (Wechselstrom) umgewandelt. Es kann hier je nach Einstellung der Wandlungsstärke bei grossen Druckschwankungen zu Übersteuerungen und Signalverzerrungen kommen.[22]

Bei einer Live-Übermittlung gelangt dieses elektrische Signal in den Kurzwellensender zur Ausstrahlung (siehe dritte Übermittlung).

---

22 Michael Dickreiter: Handbuch der Tonstudiotechnik. Bd. 1: Raumakustik, Schallquellen, Schallwahrnehmung, Schallwandler, Beschallungstechnik, Aufnahmetechnik, Klanggestaltung. München 1987, S. 143–157.

Bei Nicht-Live-Sendungen muss dieser Wechselstrom auf einen Datenträger zur Speicherung übertragen werden. Im Falle der 1950er- bis in die 1970er Jahre wurde das Magnettonverfahren genutzt. Mit diesem können Schallsignale auf magnetisierbare Materialien wie Tonbänder aufgezeichnet, gespeichert und wieder ausgelesen werden.[23] Dieses analoge Tonspeicherungsverfahren soll kurz beschrieben werden: Ein Magnettonband besteht aus einem starken Träger aus Kunststoff, worauf sich eine dünnere Schicht mit magnetisierbarem Material wie Eisenoxyd oder Chromdioxid befindet.[24] Dieses Band wird zur Aufzeichnung an einem Sprechkopf vorbeibewegt. Der Sprechkopf hat die Aufgabe, ein nach aussen tretendes Magnetfeld zu produzieren. Dieses Magnetfeld ändert sich im Rhythmus des ›tonfrequenten‹ Stroms, welcher aus dem Schallwandler (Mikrofon) stammt. Das Tonband wird dabei durch das Magnetfeld durchströmt.[25] Diese Magnetisierung des Tonbands kann dabei bei einer Überspielung erneuert werden, wobei von einer früheren Aufnahme Rückstände zurückbleiben können. Dabei können solche Phantomklänge auch entstehen, wenn die gerollten Tonbänder zu lange eingelagert sind. Denn die Bänder ›färben‹ aufeinander ab. Dies war auch der Grund, warum der Sonothek-Mitarbeiter Fritz Dür, der die erwähnte ›Sammlung Dür‹ mit Schweizer Musik zusammengestellt hat, nach seiner Pensionierung freiwillig beim KWD regelmässig die Tonbänder durchgespult hat, um sie zu erhalten.[26]

Der Wiedergabevorgang über ein Magnettonband läuft wie der Aufnahmevorgang über einen Kopf, den Hörkopf, der ähnlich aufgebaut ist wie der Sprechkopf. Der Hörkopf wird über das Band bewegt, dabei ändert sich je nach Magnetisierung des Bandes der durch die Oxydteilchen hervorgerufene magnetische Fluss, welcher im Hörkopf eine Spannung erzeugt. Diese Spannung wird ›abgetastet‹, im Gerät verstärkt und kann wiederum einem Lautsprecher (Schallwandler) zugeführt werden.[27] Hierbei entsteht auch das eigenwillige leise Rauschen, das beim Abspielen von nicht magnetisierten

23 Michael Dickreiter: Handbuch der Tonstudiotechnik. Bd. 2: Analoge Schallspeicherung, analoge Tonregieanlagen, Hörfunk-Betriebstechnik, digitale Tontechnik, Tonmesstechnik. München 1990, S. 6.

24 Ebd., S. 8–12.

25 Das Magnettonverfahren im Einzelnen, BASF ca. 1964, online unter www.magnetbandmuseum.info/das-magnettonverfahren.html.

26 Interview mit Christina Berner Dür, Biberstein, 10. Mai 2013.

27 Dickreiter 1990: 26–28; Das Magnettonverfahren im Einzelnen, BASF ca. 1964.

Tonbändern hörbar wird. Dieses von Terence Dwyer als ›Tape Hiss‹ bezeichnete Geräusch kann bei der Aufnahme mehrerer Spuren[28] ungewünscht kulminieren und damit sehr störend werden.

2. Tonschnitt

In der Postproduktion mussten die Tonbänder damals manuell geschnitten und geklebt werden. Ein Schnitt war somit im Gegensatz zu heutiger Editing-Software nicht rückgängig zu machen und damit ›destruktiv‹. Der analoge Tonschnitt benötigte nicht nur ein gutes Gehör, sondern auch Handarbeit und entsprechende Fingerfertigkeiten. Mitunter auch deshalb hat der Radiohistoriker David Hendy Radio als das »hand-crafted medium par excellence« bezeichnet.[29] Zum Schluss bestand ein einziges Band, auf dem die entsprechende Sendung aus einem Zusammenschnitt von O-Ton, Musik, Sprechertext gespeichert war. Die untersuchten Sendungen sind mit Ausnahme von Fallbeispiel #4, welches auf einer Schellackplatte gespeichert ist, auf Magnettonbändern erhalten geblieben. Sie wurden alle 2013 digital kopiert.[30] Dabei können durch die digitale Kodierung des analogen Signals zusätzlich medienreferenzielle Klänge dazukommen.

3. Übermittlung

Das fertige Sendungsband wird zum geplanten Zeitpunkt über einen Kurzwellensender in die entsprechende geografische Richtung des Zielorts ausgestrahlt. In der technischen Bereitstellung eines Kurzwellensignals spielen wiederum verschiedene komplexe Prozesse eine Rolle, wobei hier nur auf Modulation und Verstärkung des Ursprungsignals eingegangen wird. Modulation und Verstärkung sind notwendig, damit das Signal überhaupt über eine Antenne verbreitet werden kann.

Im Modulationsprozess wird die niedere Frequenz eines tonhaltigen Signals auf einen hochfrequenten Träger aufgesetzt. Dieses ›Aufpfropfen‹ des Ursprungssignals auf die Trägerfrequenz wird Modulation genannt.

---

28 Terence Dwyer nennt dies ›sound-on-sound‹-Verfahren: Beim erneuten Aufnehmen von ab Tonband abgespielter Musik und dazu live gesprochenem Text kulminiert sich das Bandrauschen (Terence Dwyer: Composing with Tape Recorders. Musique Concrète for Beginners. London 1976, S. 37).

29 Hendy 2013, S. 42.

30 Bestand kann unter www.memobase.ch abgerufen werden.

Kurzwellen heissen dabei Kurzwellen, weil sie in einem besonders hohen Frequenzbereich von 3 bis 30 MHz liegen. Sie haben eine Wellenlänge von nur 100 bis 10 Metern.[31] Dieser beschränkte Frequenzbereich ist auch der Grund, weshalb gewisse Frequenzen bei der Modulation wegfallen und damit nur schlecht übertragen werden können. Wie Christian Strickler, der ehemalige Leiter der Sonothek, in einem Interview erklärte, können vor allem helle und hohe Klänge gut über Kurzwelle gesendet werden. Tieffrequente Aufnahmen wie Musikstücke mit längeren Passagen, in denen beispielsweise ein Männerchor in tiefen Frequenzen singt, und dumpfe Klänge sind schlecht zu übermitteln. Diese gehen durch den Modulationsprozess ›verloren‹.

Modulation macht es zudem möglich, dass auf einem ganz bestimmten Frequenzband gesendet werden kann, welches idealerweise von keinem zweiten Sender genutzt wird. Dazu werden bis heute die internationalen Wellenpläne in Wellenkonferenzen ausgehandelt, in denen bestimmt wird, welches Land und welcher Senderbetreiber auf welchen Frequenzen senden darf. Diese internationalen Treffen waren während des Kalten Kriegs notwendig, damit es im Äther nicht zu chaotischen Zuständen kam, in denen sich die Sender unbeabsichtigt störten.[32] Durch Jamming wurde nämlich genau das versucht, was diese Wellenpläne verhindern sollten: Beim Jamming wird auf einer Frequenz gesendet, die der Sendefrequenz des zu störenden Senders möglichst nahekommt und es deshalb stört.[33]

Neben der Modulation wird das entstehende Signal zudem verstärkt, damit es genug Leistung für eine Übermittlung über weite Distanzen aufweist. Die Verstärkung benötigt dabei viel elektrische Energie, was den Betrieb von Kurzwellenantennen teuer machte.

Über eine Sendeanlage wird das modulierte und verstärkte Signal ausgestrahlt. Die Kurzwellensenderantenne breitet eine Raumwelle aus, die sich dem Namen nach ähnlich wie Licht im Raum bewegt.[34] Genauso wie Lang- und Mittelwellen geben Kurzwellenantennen zudem eine Bodenwelle ab, die

31 Im Gegensatz zu Kurzwelle weisen Langwellen (30 bis 300 kHz; 1 bis 10 Kilometer) und Mittelwellen (300 bis 3000 kHz; 100 Meter bis 1 Kilometer) ein grösseres Frequenzspektrum und grössere Wellenlängen auf.

32 Badenoch/Ficker/Heinrich-Franke 2013, S. 366 f.

33 Im fünften Ausschnitt des elfteiligen Demotracks in Fallbeispiel #3 werden solche Störungen durch zu nahe beisammen liegende Sender hörbar.

34 Raumwelle, online unter https://de.wikipedia.org/wiki/Raumwelle.

aber zu wenig stark ist, um grössere Distanzen zurückzulegen. Die Raumwellen haben eine so hohe Frequenz, dass sie an der Ionosphäre reflektiert werden und so wieder zurück zur Erde gelangen. Wenn sie nicht da bereits empfangen werden, gelangen sie nach ihrer Reflexion an der Erdoberfläche nochmals an die Ionosphäre, wo sie wiederum zurück zur Erde reflektiert werden. Diese Mehrfachreflexion von Kurzwellen wird Multi-Hop-Verfahren genannt.

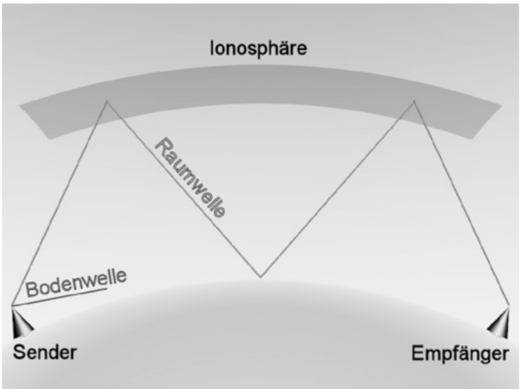


Abb. 17: Kurzwellenausbreitung: Abstrahlung einer oberflächennahen Bodenwelle und einer an der Ionosphäre mehrfach reflektierten Raumwelle (Multi-Hop)[35]

Kurzwellen können fast in Echtzeit grosse Distanzen zurücklegen. Dabei ist diese Überwindung des Raumes von unvorhersehbaren Faktoren, den Ausbreitungsbedingungen, abhängig. Ob das gesendete Signal auch tatsächlich den Zielort erreicht, ist niemals sicher. Neben der erwähnten Leistungsfähigkeit der Antennenanlage, dem verwendeten Frequenzbereich und dem Abstrahlwinkel spielen auch klimatische und geografische Einflüsse sowie die Sonnenaktivität eine entscheidende Rolle für das Gelingen einer Signalübermittlung. Beispielsweise können Kurzwellen nur nachts gut gesendet werden,

35 Bildnachweis: Sebastian Janke: Schematic of Wave Propagation by Ground and Sky Wave (with German Labelling), online unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ionospheric_reflection_german.png.

da dann die störende D-Schicht der Ionosphäre sich auflöst.[36] Da auch die Sonne unterschiedlich stark abstrahlt, sind die Strahlungsintensität der Sonne und Sonnenflecken weitere Einflussfaktoren.[37] Bei den genannten Multi-Hop-Übertragungen spielt ebenfalls die Bodenbeschaffenheit der auftreffenden Kurzwellen eine Rolle – das flache Meer ist dabei ein guter Reflektor, Gebirge hingegen können die Rückstrahlung verhindern. Einfluss auf die Kurzwellenreflexion hat als Letztes auch das variierende Magnetfeld der Erde.[38]

Die Kurzwellenübermittlung durch die Luft ist damit von sehr vielen natürlichen, teils wie das Wetter der Troposphäre prognostizierbaren, aber letztlich nicht kontrollierbaren Faktoren abhängig. Das Signal ist nach seiner Versendung im Grunde auf sich alleine gestellt und der Übermittlungsverlauf bleibt im Ungewissen.

4. Empfang

Die hochfrequenten Raumwellen können über Antennen wie diejenigen eines Transistorradiogeräts empfangen werden. Sehr vereinfacht gesagt, muss das empfangene Signal vom Gerät wieder in ein tieffrequentes elektrisches Signal demoduliert werden. Dabei werden die hochfrequenten Wellen wieder weggefiltert, damit nur das tieffrequente, tonhaltige Signal zurückbleibt. Dieses Signal wird in einem Radiogerät über einen Schallwandler (Lautsprecher) in mechanische Energie übertragen. Der Lautsprecher produziert Schallwellen, die das menschliche Gehör vernehmen kann.

Als Beispiel eines damals beliebten Empfangsgeräts kann der Weltempfänger erwähnt werden, ein Transistorradiogerät, das zu Beginn der 1960er Jahre in Mode kam.

---

36 Die Jahreszeit hat ebenfalls einen Einfluss auf die Ionosphäre (siehe Gerd Klawitter: Theorie und Praxis der Kurzwellenausbreitung. Leicht verständlich dank moderner Software. Meckenheim 2008, S. 16).

37 Da die Sonneneinstrahlung ein wesentlicher Faktor für das Reflexionsvermögen der Ionosphäre darstellt, spielen neben den klimatischen Veränderungen auch Veränderungen in der Sonnenaktivität und Sonnenflecken eine Rolle (Klawitter 2008: 18 f.).

38 Ebd., S. 17 f. und 21.

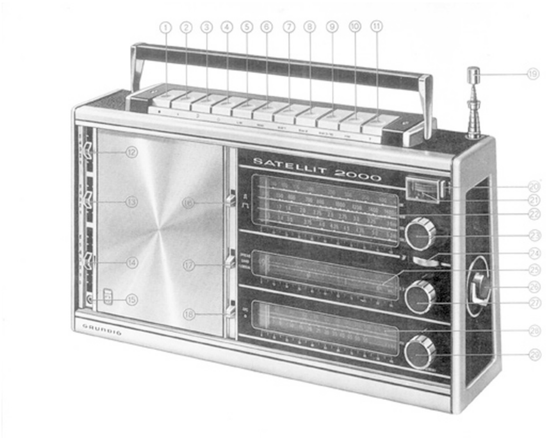


Abb. 18: Grundig Satellit 2000 *Weltempfänger*[39]

Der Weltempfänger besitzt eine bessere Empfangsleistung in Kurz- und Mittelwellenbereichen als die damals üblichen Kofferradios. Dies stellte für Käufer/-innen ein Gewinn an Klangqualität in Aussicht. Über den technischen Appeal der Geräte sollte eine technikbegeisterte Kundschaft angesprochen werden.[40] Der Weltempfänger steht aus Sicht des Technikhistorikers Peter M. Spangenberg für ein doppeltes Interesse an Rundfunktechnik und an Kommunikationsmedien. Darauf hinzuweisen ist, dass die meisten Radiogeräte aus damaligen Haushalten nicht stabil auf einer Frequenz liefen und deshalb ständig manueller Anpassung benötigten, um bei einem Sender verbleiben zu können. Geräte mit Frequenzstabilität gab es erst ab den 1980er Jahren auf dem Markt.[41] Dazu kommt, dass es vor allem für urbane Standorte notwendig war, eigene

39 Bildnachweis: Grundig Satellit 2000 Anleitung, online unter http://www.hifi-archiv.info/Grundig/Satellit2000. Der/die Urheber/-in des Bildes konnte trotz aller Bemühungen leider nicht gefunden werden. Für allfällige Hinweise ist die Autorin dankbar.

40 Spangenberg 2002, S. 151.

41 Rückmeldung von Benjamin Heidersberger im medienwissenschaftlichen Kolloquium an der Humboldt Universität am 20. Juli 2016.

Antennenanlagen zu bauen, um wirklich guten Kurzwellenempfang zu gewährleisten.[42] Dies erforderte fundiertes technisches Wissen über Funktechnik, welches vorwiegend im Interessenbereich der erwähnten Hobbytechniker lag.

Technische Schwachstelle

Auch wenn es in der damaligen analogen Produktion und Postproduktion von Radio Beschränkungen und eine gewisse Fehleranfälligkeit gegeben haben muss, war es vom audiotechnischen Know-how her möglich, eine klanglich hochwertige Sendung in Hi-Fi-Qualität herzustellen. Dies macht letztlich auch das untersuchte Digitalisat von *Heidi* deutlich. Auch auf der Empfängerseite war es mit dem entsprechenden Wissen möglich, den Empfang so zu optimieren, dass die Signale gut empfangen werden konnten. Die hauptsächliche Qualitätseinbusse ist damit weniger auf der Produktions- oder Empfangsseite zu verorten, sondern im Übermittlungsprozess. Die Reise des Signals von der Senderantenne zur Empfangsantenne ist der diffizilste Teil des Kommunikationssystems. Die erwähnten externen, meist naturbedingten Faktoren üben einen grossen Einfluss auf die Kurzwellenübermittlung und damit auf das eintreffende Signal und die Klangqualität aus. Diese Störanfälligkeit wird von Claude E. Shannon und Warren Weaver als »Noise Source« bezeichnet. Die beiden Mathematiker haben sich im Rahmen einer Informationstheorie aus kommunikationstheoretischer Sicht mit der Störanfälligkeit von Medien auseinandergesetzt. In ihrer 1949 erschienen Publikation *The Mathematical Theory of Communication* haben sie das im Folgenden abgebildete Kommunikationsschema entworfen.[43]

---

42 Siehe dazu auch den unteren Abschnitt im Zitat der PTT betreffend die Auswertung der Umfrage von 1965: Die erwähnten Botschaften und Konsulate in Afrika hatten scheinbar zu wenig technisches Know-how, um über die entsprechenden Anlagen den Kurzwellenempfang sicherzustellen.

43 Claude E. Shannon/Warren Weaver: The Mathematical Theory of Communication. Urbana 1964.

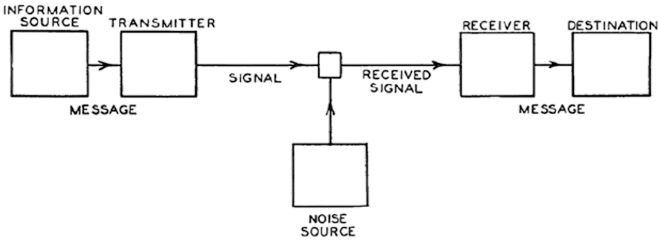


Abb. 19: Kommunikationsmodell nach Shannon und Weaver (1949)[44]

Dieses prozessuale Schema beginnt auf der linken Seite mit der Wahl einer Informationsquelle, einer Nachricht, welche im Falle von Radio gesprochene Sprache, Musik und weitere Klänge beinhalten kann. In einem zweiten Schritt wird diese Nachricht in einem Transmitter (Sender) in ein Signal umgewandelt – analoge Demodulation oder im digitalen Bereich auch Dekodierung genannt. Dieses Signal wird über den gewählten Kommunikationskanal – im Kurzwellenradio ist das der Raum und die Ionosphäre als Reflektor – zum Empfänger geleitet. Der Empfänger, ein umgekehrter Transmitter, übersetzt das Signal zurück, demoduliert oder dekodiert es wiederum in eine Botschaft – diese Aufgabe übernimmt das Radioempfangsgerät – und übermittelt sie an den Zielort, die Hörer/-innen. Während dieses Übermittlungsprozesses können ungewollte Dinge, ›Zusätze‹ dazukommen, welche nicht intendiert sind und den Prozess als Störquellen, im Modell als »Noise Source« bezeichnet, behindern.

Shannon und Weaver subsumieren alle störenden Elemente unter dem Begriff Noise. Der ästhetische Effekt von Störungen, das Rauschen, wurde auch auf das visuelle Medium übertragen, wie es der Begriff des Bildrauschens anschaulich macht. Im Gegensatz zu Shannon und Weaver hat Friedrich Kittler den hier ausserhalb des Systems dargestellten Noise nicht als rein externen Störfaktor gesehen, sondern ihn als Teil des Systems selber verstanden – wenn das System an einem Punkt versagt, entsteht nach Kittler Noise. Es ist letztlich auch dieser Noise, welcher die Medialität des Systems ausmacht.

44 Ebd., S. 7; Bildnachweis: Shannon-Weaver-Model, online unter www.science-practice.com/assets/seti_shannon-weaver-model.png.

Sein Rauschen macht beim Medium Radio die Erkennbarkeit und damit die Erfahrbarkeit der Medialität aus.[45]

Shannon und Weaver entwickelten eine mathematisch fundierte Methode, in welcher es darum geht, diesen Noise messbar zu machen. Sie gehen davon aus, dass Noise in Zusammenhang mit der zu übermittelnden Botschaft, die in der kodierten Information enthalten ist, zu grösserer Unsicherheit führe.[46] Die Störung hat somit aus informationstheoretischer Sicht einen Einfluss auf die Menge an Unsicherheit und die Menge an Information, denn beide werden ungewünscht grösser:

> If noise is introduced, then the received message contains certain distortions, certain errors, certain extraneous material, that would certainly lead one to say that the received message exhibits, because of the effects of the noise, an increased uncertainty. […] Uncertainty which arises because of errors or because of the influence of noise is undesirable uncertainty.[47]

Die Informationsdichte nimmt durch den Einfluss des Noise zwar zu, aber darunter befindet sich nun unechte und ungewünschte Information, welche im Modell von Shannon und Weaver von der Informationsdichte wieder abgezählt werden muss.[48] Die Qualität eines Kommunikationsprozesses, der Umfang von Störung im Verhältnis zum Nutzsignal, kann durch das Signal-Rausch-Verhältnis (SNR) quantifiziert werden. Ein hohes SNR bedeutet

---

45 Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, zitiert nach Hainge 2013, S. 10.

46 Die Information bei Shannon/Weaver unterscheidet sich vom Alltagsgebrauch des Begriffs insofern, als er nicht mit der Bedeutung, nicht mit Botschaft gleichzusetzen ist: »Information is, we must steadily remember, a measure of one's freedom of choice in selecting a message. The greater this freedom of choice, and hence the greater the Information, the greater is the uncertainty that the message actually selected is some particular one.« (1964: 18 f.) Information ist also nur das Mass an Freiheit der persönlichen Wahl an Botschaften. Anders herum gesagt: Je grösser diese Wahlfreiheit ist, desto grösser ist die Unsicherheit über die eigene Wahl der Botschaft und umso mehr Information ist vorhanden.

47 Shannon/Weaver 1964, S. 19.

48 Ebd.: »Some of this information is spurious and undesirable and has been introduced via the noise. To get the useful information in the received signal we must subtract out this spurious portion.«

eine gute Qualität eines Kommunikationskanals, ein tiefes SNR bedeutet ein hoher Anteil an Rauschen.

Über das Demonstrationsexperiment in Fallbeispiel #3 werden aufgenommene Kurzwellenempfangssituationen untersucht, in denen neben dem Nutzsignal unterschiedlich hohe Anteile an Störgeräuschen hörbar sind. Fallbeispiel #3 greift damit über das Archiv als Zeitkanal hinaus.[49] Anhand heutigem Kurzwellenradiohören werden damals mögliche Hörerfahrungen nachgestellt. Über das Demonstrationsexperiment wird somit die Gegenwart erprobt, um Vergangenes zu rekonstruieren und zu deuten.

Im Fallbeispiel #4 wird die Frage nach Noise und Radioübermittlung nochmals anhand eines Archivbeispiels diskutiert. Es handelt sich dabei um die älteste hier diskutierte Aufnahme aus dem Jahr 1950. Darin wird eine schwer verständliche, zweiseitige Kommunikation über ein zu schwaches UKW-Signal hörbar. Das aufgezeichnete Gespräch zwischen dem Matterhorngipfel und Zermatt wurde durch den KWD und andere internationale Radiosender teils live, teils als Aufzeichnung über Kurzwelle weiterverbreitet. Das zweimalige Senden, zuerst über UKW und dann über Kurzwelle, verdoppelte auch den Noise-Effekt.

5.2 Fall #3: Im Äther (Demonstrationsexperiment, 2016)

Das Klangarchiv eines Radiosenders verfügt über die fertigen Sendungsaufnahmen, aber selten über allfällige Zusendungen von Hörer/-innen, die ihren Empfang auf Tonbandkassette dokumentiert haben, wie der obig erwähnte Hörerbriefschreiber aus der Schweiz es getan hat. Aufgrund dieser mangelnden Quellenbasis[50] war es somit nicht möglich, die Hör- und Empfangssituation über Aufnahmen aus der Zeit zwischen 1950 und 1975 zu rekonstruieren. Aus dem Interesse an der Klangqualität des Mediums entwickelte sich auch

49 Wolfgang Ernst: Signale aus der Vergangenheit. Eine kleine Geschichtskritik. Paderborn 2013, S. 60 f.

50 Es konnte eine Aufnahme eines Hörers oder einer Hörerin des KWDs aus den 1960er Jahren im Internet gefunden werden. Da aber zu wenig über den Entstehungshintergrund bekannt ist, war sie nicht genug vertrauenswürdig. (Radio Switzerland: circa 1968, online unter http://shortwavearchive.com/archive/eizyyplrbeoq31n7eoyfkvb9cvvtf3).

die Notwendigkeit, dessen technische Handhabung und auditive Präsenz selber zu erleben. Deshalb wurde Kurzwelle nicht nur retrospektiv über Klangarchivalien erforscht, sondern als noch heute erfahrbares Forschungsfeld, als lebendiges Medium mit in die Untersuchung einbezogen.

Durch das Demonstrationsexperiment soll, wie es der Name vorausschickt, demonstriert werden, wie sich Kurzwellenradio als auditives Medium anfühlt. Das ganze Demonstrationsexperiment besteht aus drei Schritten:

1. *Auditiv-ethnografische Forschung im Äther*: Dem Hörerleben von Kurzwellenradio – der KWD stellte 2004 den Radiobetrieb ein – ist durch eigenes Hören, durch ein Reenactment, nachempfunden worden. Diese feldforschende Annäherung ist schriftlich protokolliert und akustisch dokumentiert worden.
2. *Zusammenstellung eines demonstrativen Soundtracks* aus den entstandenen Aufnahmen: In einem nächsten Schritt wurde aus den sechs Stunden Aufnahmen eine Auswahl für den Demotrack getroffen. Der neunminütige Zusammenschnitt besteht aus elf einzelnen Samples.
3. *Kollektives Hörexperiment*: 13 Medien- und Musikwissenschaftler hörten sich in einem Hörexperiment den Track an und notierten ihre Hörerlebnisse. Die einzelnen Forschungsschritte werden im Folgenden näher beschrieben und besprochen.

1. Auditive Feldforschung und Klangaufnahmen im Äther

Zwischen Dezember 2015 und Juni 2016 wurden in Bern, Zürich und Berlin Aufnahmen von mehreren Radio- und Funkempfangsapparaten gemacht. Da zuerst geplant war, mit Mikrofonen die Lautsprecherqualität aufzunehmen, fanden erste Aufnahmen in einem Tonstudio statt. Aus dem dazu genutzten Weltempfänger, einem *Grundig Satellit 2000*, konnte aber kein einziger Kurzwellenradiosender, sondern nur Geräusche entlockt werden. Die nicht optimale Tageszeit und die dicken mit Stahlträgern versehenen Mauern des Studios könnten Gründe für den ausbleibenden Erfolg gebildet haben. Die nächsten Aufnahmen wurden hauptsächlich abends und in möglichst idealen Räumen hergestellt. Um die Umgebungsgeräusche an solchen Orten zu vermeiden, die eine Aufnahme zusätzlich angereichert hätten, wurde jeweils direkt aus dem Audioausgang der verwendeten historischen Geräte aufgenommen. Die hergestellten Aufnahmen sind somit die digitale Aufzeichnung des analogen Signals, das direkt aus dem jeweiligen Empfangsgerät abgefasst wurde. Der grösste

Teil der Aufnahmen wurde an einem Telefunkengerät aus den 1970er Jahren im medienwissenschaftlichen Fundus der Humboldt Universität Berlin erstellt. Dieser professionelle Funkempfänger wurde bei der Deutschen Bundeswehr und der Marine eingesetzt. Dieses Gerät kann von der Leistung und Empfangsqualität her somit als ein besseres Gerät gesehen werden als normale Konsumentengeräte wie der ebenfalls für die Untersuchung genutzte *Grundig Satellit 2000*. Doch die Umstände vor Ort müssen dabei zu gewissen Qualitätseinbussen geführt haben: Das Gerät verfügte nämlich nicht über eine separate Antennenanlage, sondern nur über einen Draht, den man aus dem Fenster hängte. Als weiterer suboptimaler Faktor spielt der Standort mitten im Zentrum der Stadt Berlin eine Rolle. Die elektromagnetischen Wellen anderer Geräte können zudem einen nicht bezifferbaren negativen Effekt auf den Kurzwellenempfang dieses professionellen Empfangsgeräts ausgeübt haben. Deshalb wurden zwei weitere Radiogeräte an anderen Standorten in Berlin aufgenommen. Die Empfangsqualitäten eines ebenfalls professionellen Funkgeräts sowie eines normalen Konsumentenradios mit Kurzwellenempfang, beide aus den 1970er Jahren, haben sich dabei unwesentlich vom Hörerleben des Telefunkengeräts unterschieden.



Abb. 20: Telefunken E 863 KW/2[51]

Die Aufnahmen wurden vorwiegend abends zwischen 19:00 Uhr und Mitternacht durchgeführt. Der Ablauf dieser Aufnahmen folgte folgendem Schema: Vor der Aufnahme notierte ich das gewählte Kurzwellenband und andere Einstellungen des Geräts. Danach suchte ich das Band von der tiefsten bis zur höchsten Frequenz (oder in anderer Richtung) schrittweise ab. Bei empfangenen Radiosendern und bei interessanten Geräuschkonstellationen wurde das Drehen am Regler pausiert und mindestens zwei Minuten auf der zu notierenden entsprechenden Frequenz[52] aufgezeichnet. Parallel zur Aufzeichnung der Klangfrequenzen notierte ich in derselben Tabelle (einem

51 Telefunken/AEG – Telefunken AG, Ulm. E 863, online unter www.shortwaveradio.ch/lib/exe/fetch.php?media=images:telefunken-e863.jpg. Abbildung des Telefunken-Logos mit freundlicher Genehmigung der Telefunken Licenses GmbH. Der/die Urheber/-in des Bildes konnte trotz aller Bemühungen aber leider nicht gefunden werden. Für allfällige Hinweise ist die Autorin dankbar.

52 Das Telefunkengerät verfügt dafür über eine ›digitale‹ Anzeige der Hertzzahl. Bei Geräten mit Skalenanzeige wurde der ungefähre Bereich der Hertzanzeige notiert.

einfachen Wahrnehmungsprotokoll) die Zeitanzeigen auf dem Audiorecorder. Eine letzte Spalte umfasst Notizen über empfangene Sender, Spekulationen über die gehörte Sprache und Anmerkungen zu interessanten und besonderen Geräuschen. Insgesamt kamen so sechs Stunden protokollierte Aufnahmen zusammen. Klangaufzeichnung und Protokolle dokumentieren zusammen den heutigen Kurzwellenäther durch mein persönliches Hörerleben.[53]

Der folgende Eintrag, den ich nach einer intensiven mehrtägigen Hör- und Aufzeichnungsphase verfasst habe, vermag einen Eindruck dieses Erlebnisses zu vermitteln:

> An Knöpfen drehen, kippen, um Frequenzen zu suchen. Es gibt da unsichtbare Bänder, das richtige zu treffen, erfordert Fingerfertigkeit im Drehen; Verschaltung von Hand und Ohr, feinmotorisches Drehen und Hören, lauschen, ob da was sein könnte, ein Sender? Oft nur ein lautes mechanisches Brummen oder Pfeifen. Keine Stimmen, keine Musik. Manchmal gespenstisch, glaubte ich Musik oder eine Stimme hinter einem Wasserfall von Rauschen zu hören. Dann auf einmal ein Sender und gleich nebenan ein zweiter, die sich ins Wort reden, ja stören. Und vorher über Hunderte von MHz einfach nur technisches Meeresrauschen, dann auf einmal bewohnte Inseln gleich nebeneinander. In das Rauschen hineinzuhören, Konzentration, Offenheit – es füllt die Ohren an, so wie man Wasser in ein Glas giesst, nein eher in ein Sieb mit zu kleinen Löchern, irgendwann ist auch dieses voll und überquillt. Am Anfang nach einer halben Stunde das Gefühl einer Reizübersättigung. Bei Training über mehrere Tage bis zwei Stunden konzentriertes Lauschen geschafft. Die Ohren, das Rauschen klingt danach noch mehrere Stunden im Kopf nach. Einmal ertappte ich mich dabei, als ich spätabends von einer Aufnahme-Session nach Hause fuhr, in der Soundscape der Stadt Berlin nach einem Sender, nach Stimmen gesucht zu haben. (19. Mai 2016)

Der Ausschnitt verdeutlicht, wie herausfordernd Kurzwelle für eine ungeschulte Funkamateurin und ein ungeübtes Gehör sein kann. Eine Interaktion mit dem Gerät gelingt erst nach einer gewissen Annäherungs- und Trainingsphase. Anfänglich zeigte sich das Auffinden von Sendern schwierig. Die akustischen Merkmale, Hinweise auf einen Sender, waren dem Gehör noch nicht bekannt, noch nicht eingeübt. Mit der Zeit wurde dieses Auffinden aber

53 Demotrack und sämtliche Aufnahmen online unter https://soundcloud.com/user-976228230; Demotrack auch auf https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/; ein Ausschnitt aus den Feldprotokollen befindet sich in Anhang 7.3.

so stark verbessert, dass es sich gewissermassen verselbstständigte – was die Anekdote am Schluss vor Augen führt. Die Notiz macht damit einen Adaptierungs- und Lernprozess deutlich, über welchen diese eigene Form des Hörens angeeignet werden konnte. Gekoppelt an dieses Hörenlernen, zeigt sich die Interaktion mit dem Gerät, das Drehen an Knöpfen und Reglern. Radiohören stellt sich hier als eine konstante Suche, eine konstante Interaktion mit einem technischen Gegenüber dar und nicht als ein gemütliches Radiohören im Lehnstuhl. Mit dem Ziel, möglichst viele unterschiedliche Sender zu empfangen, wurde selten längere Zeit auf einer Sendefrequenz verblieben. Es wurde ein zappendes Hören praktiziert. Im Gegensatz zu Programmhörer/-innen, die auf den entsprechenden Frequenzen ihren Sender und eine spezifische Sendung hören, hörte ich querbeet. Aber nicht nur deshalb war eine konstante Interaktion nötig: Ab und zu entschlüpfte ein Sender, der relativ gut empfangen werden konnte. Manchmal konnte er auch nach langem Feintunig nicht mehr wiedergefunden werden. So zappte ich teils auch etwas enttäuscht weiter.

Kurzwellenhören erfordert auch über das Zapping hinaus eine ständige Interaktion mit dem Gerät. Es geht dabei um ein auditives Nachvollziehen, wie das Gerät reagiert, und um ein Antizipieren, was als Nächstes passieren könnte. Das Gerät, der nicht menschliche Akteur, hat nicht nur seine eigene Präsenz in medienreferenziellen Klängen, sondern machte mich zu seiner Mitspielerin. Die Regeln bestimmt das Gerät. Je mehr Kurzwellenhörerfahrung ich mir aneignen konnte, umso grösser war die Chance, dass ich während der beschränkten Zeit der Ausstrahlung Kurzwellensender empfing.

Die eigene auditive Unerfahrenheit zeigte sich mir anfänglich auch im Vergleich zu beobachteten erfahrenen Kurzwellenhörern, die sich mit zwei, drei Bewegungen der Regler auf dem Sendersignal befinden, das sie zu hören beabsichtigten. Mit einiger Übung erkannte ich ebenfalls ohne viel Anstrengung, welche Geräusche bei nun auch schnellerem Drehen am Regler auf Sender hinwiesen und welche täuschten. Sarah Pink beschreibt diesen Lerneffekt im Feld mit Verkörperlichung von Wissen – die Erfahrung wird zu Wissen, das Ohr übernimmt die Führung, die Hand stoppt bei einem vielversprechenden Signal.[54]

54 Pink 2009: 41–43.

Über das Reenactment konnte damaligen Kurzwellenhörer/-innen insofern nachempfunden werden, als durch eine regelmässige Interaktion mit Empfangsgeräten eine gewisse Hörerfahrung und ein Wissen um die Bedienung und das Verhalten des Geräts sich herausbildete. Diese Erfahrungen und dieses Wissen zeigten sich im erfolgreicheren Auffinden von Sendern. Mein auditiv-technisches Erleben von Kurzwellenradio unterscheidet sich durch Ziel und Zweck der wissenschaftlichen Untersuchung letztlich von möglichen Hörmotiven damaliger Hörer/-innen, welche in den Inhalten der Programme gelegen haben müssen.

Die eigene Kurzwellenhörpraxis lehnte sich an ein zappendes Hören an und gibt somit keine Hörgewohnheiten von Programmhörer/-innen wieder. Dieses kursorische Hören verfolgte ein wissenschaftliches Ziel und nicht den Zweck privater Belehrung und Unterhaltung. Es ging darum, die heutige Soundscape der Kurzwelle durch die Aufnahmen in ihrer Vielfalt zu dokumentieren und für heutige Leser/-innen und Hörer/-innen erfahrbar zu machen. Ich hörte nicht gezielt um eine bestimmte Uhrzeit einen Sender, sondern bewegte mich als hörende Flaneurin, als teilnehmende Lauscherin durch den Kurzwellenraum. Nur wenige Male hörte ich länger als die zwei Minuten eine Sendung, an der ich zufällig hängen geblieben bin. In gewissen Momenten, bei faszinierenden Hörerlebnissen, kippte die Zweckgebundenheit des Forschungskontexts in ein privates Interesse mit persönlichen Vorlieben. In diesen Momenten war ich wahrscheinlich der Faszination damaliger Hörer/-innen am nächsten.

2. Zusammenstellung Demotrack

Ein neunminütiger Demonstrationszusammenschnitt bildet die Dokumentation dieser Feldforschung im Äther. Der entstandene Track ist ein elementarer Teil, ist Dokumentation und Ergebnis dieser auditiven Feldforschung im Äther.[55] Der Demotrack besteht aus elf Ausschnitten aus den sechs Stunden Kurzwellenradioaufnahmen. Die Samples sind zwischen 18 und 137 Sekunden lang und durch eine kurze Pause mit Stille voneinander getrennt. Sie wurden anhand von drei Selektionskriterien aus dem umfangreichen Material ausgewählt:

55 Demotrack online unter https://soundcloud.com/user-976228230/demo-track und https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/

1. *Vergleichbarkeit der Samples*: Es sollte eine möglichst identische Aufnahmesituation bestehen. Die einzelnen Samples sollten aus Aufnahmen mit gleichen Rahmenbedingungen entnommen werden. Darunter fällt dieselbe Aufnahmetechnik, dasselbe historische Gerät und derselbe Aufnahmeort. Die elf Schnipsel wurden aus sechs Aufnahmen des Telefunkengeräts mit Standort in Berlin-Mitte ausgewählt. Diese Aufnahmen entstanden zwischen dem 10. und 16. Mai 2016 sowie zwischen 14:00 und 23:30 Uhr.
2. *Inhaltliche Perspektive*: Vorerst wurden Samples mit unterschiedlichen menschlichen Stimmen gesucht. Danach wurden Aufnahmen ausgewählt, in denen Musik vorkam. Weiter spielte auch die Heterogenität der empfangenen Sender eine Rolle: Es sollten unterschiedliche Sprachen und – soweit nachvollziehbar – unterschiedliche Sender vertreten sein. Dies führte aber dennoch dazu, dass eine aus dem Aufnahmematerial sprechende Dominanz gewisser Sender beibehalten wurde: Ein Grossteil der Samples stammt von Sendern aus dem Mittleren oder Fernen Osten sowie aus China.
3. *Unterschiedliche Stärken und Verläufe der Interferenzen*: Es wurden qualitativ unterschiedlich gute respektive schlechte Empfangssituationen ausgewählt. Zudem wurde darauf geachtet, dass unterschiedliche medienreferenzielle Geräusche und Störverhalten vorkommen. Die Vielseitigkeit an auditiv erfahrbaren technischen Geräuschen war insofern wichtig, als sie den erwähnten Kippmoment, das Oszillieren, dokumentieren, in welchem ein semantisches Hören in andere Hörweisen wie ein kausales, reduziertes oder assoziierendes Hören kippt. Es kommen deshalb im Demotrack auch zwei Ausschnitte vor, in denen nur Geräusche des Empfangsapparats zu hören sind (Sample 9 und 11).

Die eigenen Eindrücke der Samples wurden mittels einfachen Wahrnehmungsprotokolls notiert.

Sample	Min.	Dauer (s)	Kurzbeschreibung	Höreindrücke
1	0:00-0:26	26	männliche Stimme wahrscheinlich in Arabisch	verrauscht, Stimme klingt tiefer als normal, wird durch leichte Modulation verzerrt
2	0:29-0:57	29	männlicher Sprechgesang in Arabisch	mit begleitendem Pfeifton (in unterschiedlichen Tonhöhen = in sich moduliert) in fast exaktem Puls
3	0:59-1:23	24	männliche und weibliche Stimmen in nicht eruierbarem Idiom	anfänglich sehr stark verrauscht, dann etwas klarer; dazu: Rauschen, das pulsartig immer wieder anschwillt
4	1:24-1:50	26	elektronische Tanzmusik & männliche, Italienisch sprechende Stimme	guter Empfang; nur leicht verrauscht
5	1:51-4:08	137	östliches oder asiatisches, rein instrumentales Musikstück	sehr stark zerrend, moduliert (erinnert an E-Gitterverzerrungen); Signal wurde wohl von zweitem Sender gestört, der einmal hörbar wird (Effekt: ähnlich Ringmodulation)
6	4:09-5:29	80	klassisches Musikstück (Debussy *Claire de lune*) & französischsprachige Stimme	relativ guter Empfang, Sender bleibt stabil, begleitet von einer periodischen, rauschenden Störung, die wellenartig ein- und austritt
7	5:31-6:14	43	Deutsch und Chinesisch sprechende, männliche und weibliche Stimmen (Chinesisch-Kurs)	relativ guter Empfang, aber begleitet von statischem Nebengeräusch, plus einem pulsierenden, das sie Stimmen zerrt

8	6:16-6:45	29	männlicher Sologesang traditionelles Musikstück	Anfang: Sendereinstellung; Gesang von flirrendem Rauschen begleitet
9	6:46-7:10	24	rauschen	ziemlich konstantes, gefiltertes Rauschen mit aggressiven Spitzen (höheren Tonlagen)
10	7:11-7:32	18	weibliche, Englisch sprechende Stimme	mittelstark verrauscht, klingen körnig
11	7:35-9:02	87	verschiedene Rauschen	Rauschen (unterschiedliche Frequenzbänder); sprunghaft leiser (Lautstärke musste bei Aufnahmen manuell angepasst werden, da extrem laut)

Abb. 21: Einfaches Wahrnehmungsprotokoll Demotrack

Der Demotrack wurde auch für das Hörexperiment genutzt. 13 Personen hörten sich die elf Samples an und notierten ihre auditiven Eindrücke im ausgeteilten, leeren Wahrnehmungsprotokoll.

3. Hörexperiment

Im Rahmen einer Projektpräsentation im Kolloquium am medienwissenschaftlichen Institut der Humboldt Universität wurde ein offenes Hörexperiment durchgeführt. Vorab wurden im Raum Computer bereitgestellt, über welche in einem Sonogramm der Demotrack nicht nur angehört, sondern auch angesehen werden konnte.

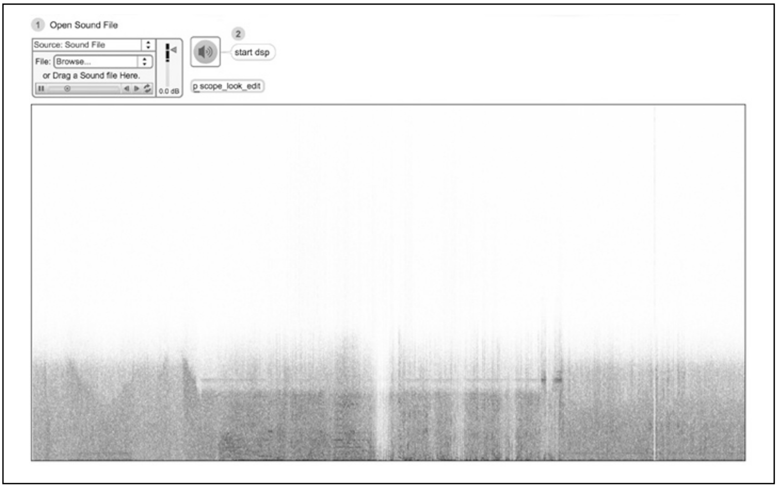


Abb. 22: Sonogramm *eines Ausschnitts einer Kurzwellenempfangs-Aufnahme. In der Mitte eine Sequenz mit Stimme und Musik, links und rechts davon Rauschen (Bildschirmfoto Max-Patch).*

Ein Sonogramm stellt live die Frequenzspektren eines abgespielten Klangs dar. Dadurch kann die Rauschhaftigkeit der einzelnen Samples gezeigt werden. Die Visualisierung sollte zudem die Wahrnehmung der Teilnehmenden darin unterstützen zu erkennen, wann ein neues Sample beginnt. In einer Liste mit den Nummern und Kurzbeschrieben der elf Samples sollte die Teilnehmerin und jeder der Teilnehmer die eigenen Höreindrücke ohne Vorgaben beschreiben. Eine offene Gestaltung dieses Hörexperiments sollte dem zum Grossteil fachkundigen, aber in Bezug auf experimentell-empirische Forschungen ungewohnten Publikum besser entsprechen.

Die Beschreibung von Geräuschen oder geräuschhaften Klangverläufen zeigte sich für die Teilnehmenden als schwierig. Es gab einzelne, kaum ausgefüllte Bögen. Erstaunt darüber gaben sich hörerfahrene Personen, dass die Samples eine so grosse Heterogenität aufgewiesen hätten. Eine Person merkte an, dass sie die Bandbreite an medienreferenziellen Klängen von Kurzwelle sehr überrascht hätte und um einiges grösser sei als die einer Schallplatte. Personen mit musikwissenschaftlichem oder radiotechnischem Hintergrund hörten anders als Laien, was sich in deren spezifischem Vokabular abbildete.

Die unterschiedlichen Hör- und Deutungsweisen, die aus dem Hörexperiment hervorgehen, werden folgend an drei Samples näher ausgeführt.

Besonders beliebt oder unbeliebt war das längste der Samples (Nr. 5), ein orientalisches Instrumentalstück, welches im Verlauf der Aufnahme immer stärker zerrt, bis es am Schluss durch Interferenzen mit einem zweiten Radiosender unterbrochen wird. In den Reaktionen auf dieses Sample wurden im Vergleich zu den anderen Samples auffallend viele subjektiv-wertende Kommentare getätigt. Mehrere Personen fühlten sich dadurch belästigt: Es sei nervig, störend und im Vergleich zu anderen Ausschnitten besonders unangenehm anzuhören. Zum selben Sample gab es aber auch sehr erfreute Kommentare. Ein Teilnehmer schrieb, dass ihm das Soundbeispiel sehr gefalle und dass er finde, dass sich darin sehr schön zeige, wie sich Klänge verändern würden. Diese Beschreibungen des Erlebten lassen sich auf ein alltagssprachliches Verständnis von Lärm beziehen. In Anti-Lärm-Debatten wird Noise meist als Störschall, als unangenehmer auditiver Sinneseindruck gewertet, welcher bei zu hoher Lautstärke sogar physiologischen Schaden anrichten kann. Doch wird auch immer wieder darauf verwiesen, dass der Noise für den einen oder anderen Wohlklang sein kann. Beispiel dafür ist die Musik eines Teenagers für seine Eltern.[56] Dies wurde auch in der Umfrage deutlich: Lärmempfinden findet im Ohr der Rezipientin oder des Rezipienten statt. Noise wird nach Paul Hegarty dadurch zu einer kulturell und historisch wandelbaren Grösse:

> Noise is not an objective fact. It occurs in relation to perception – both direct (sensory) and according to presumptions made by an individual. These are going to vary according to historical, geographical and cultural location.[57]

Man könnte Hegartys Aussage durch den Gedanken ergänzen, dass es je nach Hörerfahrung einer Person und der herausgebildeten Präferenzen zu unterschiedlichen Empfindungen von Lärm oder Wohlklang kommen kann. In Abgrenzung zu den hier bereits diskutierten Hörweisen wie dem kausalen, reduzierten oder assoziierenden Hören wird in Bezug auf Lärm auf der Bewertungsebene von angenehm und unangenehm gehört.

Bei Sample 5 wurde in einem Grossteil der Beschreibungen auf den stark verzerrenden Effekt der Störung eingegangen. Es wurde auf den sogenannten

56 Hainge 2013, S. 9–11.

57 Paul Hegarty: Noise/Music. A History. New York 2007, S. 3.

Klirrfaktor oder Verzerrungsgrad des Signals Bezug genommen. Diese Verzerrung wurde aus einer sich an das reduzierte Hören – dem Hören, bei dem man sich auf die Materialität des Klangs fokussiert – anlehnenden Hörweise heraus beschrieben: »[Es besteht ein] sehr stark verzerrender Empfang ab der Mitte, in dem der Instrumentalton in Resonanz zum Empfänger verzerrt wird.« (Teilnehmer [TN] 3) Von anderen Teilnehmern ohne musikwissenschaftlichen Hintergrund wurde dasselbe klangwandelnde Saiteninstrument assoziierend beschrieben:[58] »Instrument klingt teilweise wie Stimme.« (TN 2) Ein zweiter Teilnehmer schrieb, dass diese »ästhetischen Störungen« experimentell nach »Hendrix live« klingen würden (TN 5). Die Assoziation mit der E-Gitarre wurde wiederholt erwähnt: Das »Rauschen klingt intendiert, [wie] durch ›Verzerrung‹ [und] wie E-Gitarrensound.« (TN 11) Dabei wird über diesen Vergleich indirekt auch auf einen besonders in der Rockmusik bekannten musikalischen Effekt – die analoge Verzerrung einer elektrischen Gitarre – verwiesen.

Das letzte Sample des Tracks (Nr. 11) besteht aus Rauschen, das sich im Zeitverlauf in Tonhöhe und Lautstärke verändert. Dieses Sample wurde je nach Person reduziert, kausal oder assoziierend gehört. Mehrere Personen praktizierten anhand ihrer Beschreibungen eine reduzierte Hörweise: Jemand hörte ein »tiefes, fluktuierendes Brummen im Geräusch, [ein] moduliertes Geräusch, [das] periodisch« ist (TN 8). Eine zweite Person vernahm »two different kinds of noise: random waveforms plus interference« (TN 9). In diesen Versuchen, das Gehörte zu beschreiben, wurde der Klang in Anlehnung an seine physikalischen Eigenschaften beschrieben. Aus physikalischer Sicht werden Geräusche als erratische, akustische Vibrationen gefasst, welche alternierend oder statisch, aber immer zufällig sind. Aus physikalischer Sicht lassen sich Geräusche über ihre veränderliche, unvorhersehbare und ungeordnete Natur von Musik abgrenzen.[59] Musik ist nach der Definition des Physikers und Physiologen Hermann von Helmholtz im Gegensatz zu Geräuschen

58 Wenn für ein semantisches, kausales oder reduziertes Hören keine verbale Entsprechung gefunden werden kann, scheint oft als letzte Möglichkeit im Rahmen von Vergleichen assoziierend gehört respektive beschrieben worden zu sein oder der Bogen wurde gar nicht ausgefüllt.

59 Hainge 2013, S. 9.

eine geordnete, periodische Vibration.[60] Die Ungeordnetheit geräuschhafter Klänge wie Störgeräusche ist messbar und macht, dass Musik und Nichtmusik ganz einfach voneinander getrennt werden können. Jedoch lässt sich diese ›klassische‹ Grenzziehung mit Blick auf heutige Musikkulturen natürlich nicht aufrechterhalten. Dies vermochte auch die zitierte Aussage in Sample 5 verdeutlichen: In der heutigen Musikkultur gibt es sehr viele gewünschte Störgeräusche wie E-Gitarren-Verzerrungen, die von den Hörer/-innen nicht als Geräusch, sondern als Musik gehört werden.

Ein Medienpraktiker hörte Sample 11 kausal. In seiner Beschreibung ist vermerkt, dass es sich beim Gehörten um ein Netzteilbrummen handle, welches am Anfang besonders deutlich sei, und die entsprechenden Obertöne auf circa 50 Hertz angesiedelt seien (TN 3). Kausales Hören zeigt sich in seiner Eruierung der Klangursache: ein Netzteil. Die Begründung zu seiner Schlussfolgerung legt er dabei auf Basis eines reduzierten Hörens dar. Er hörte dazu die Frequenzen der Obertöne heraus. Auch in weiteren Beschreibungen bildet sich der Versuch ab, Klangquellen zu definieren oder das technisch-operative Geschehen nachzuvollziehen.

Dasselbe Klangsample (Nr. 11) wurde auch assoziierend beschrieben. Das sich verändernde Rauschen wurde von einem Teilnehmer mit einem sprachschöpferischen »Brummschleifen« (TN 5) beschrieben. Andere Teilnehmer stellten einen Vergleich mit ähnlichen Klangerlebnissen her: »It sounds a little bit like a musical piece by Merzbow.« (TN 7)[61] Jemand fragte sich, ob hier Radio zu einem Synthesizer werde (TN 11). Auch bei Sample 5 sind Hörerfahrungen aus der aktuellen Musikkultur lebendig geworden. Eine elektronische Musikkultur nutzt Geräusche, auch solche, die in anderen Kontexten als Störgeräusche wahrgenommen werden. Dabei werden Klangmodulationsverfahren genutzt, die über Synthesizer erzeugt werden können. Elektronische Klänge sind einem heutigen Publikum vertraut und dienten im Hörexperiment einigen Personen als Assoziationsraum beim Hören der Aufnahmen von Kurzwellenradio.

Im Hörexperiment mit den kurzen, unterschiedlich verrauschten Samples eines analogen Kurzwellenempfängers wird deutlich, dass von den

60 Helmut von Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 4. Aufl. Braunschweig 1877, S. 16.

61 Merzbow ist ein japanischer Noise-Musiker (vgl. online https://soundcloud.com/merzbow).

Teilnehmenden keine semantischen, sondern nur asemantische Hörweisen praktiziert wurden. Die Hörweisen, die im Rahmen der Analyse der Beschreibung aller elf Samples nachvollzogen wurden, lassen sich in folgenden Kategorien zusammenfassen:

1. *Persönliches Urteil*: Es wurde beurteilt, ob das Gehörte störend oder angenehm war. Im Vergleich zu den weiteren vier Kategorien, in denen sich die Beschreibungen jeweils in einem ähnlichen Spektrum bewegen, kam es hier zu sehr grossen Unterschieden in der Wahrnehmung. Diese Kategorie kann als die subjektivste beurteilt werden.
2. *Unterscheidbarkeit von Nutzsignal und Rauschen/Störgeräusch*: Es wird beurteilt, inwiefern das gewünschte Signal in guter oder eben nicht sehr guter Qualität vorhanden ist. Diese Kategorie lässt sich mit dem oben erwähnten Signal-Rausch-Verhältnis kurzschliessen. Da keine numerische Beurteilung der Signalqualität durchgeführt wurde, kann nicht genau gesagt werden, inwiefern die Wahrnehmung sich unterscheidet. Äusserungen zur schlechten Qualität liegen gehäuft bei einzelnen wenigen, sehr stark zerrenden Samples wie der Nr. 5 vor.
3. *Materialität der Klänge*: Es wurde durch ein reduziertes Hören versucht, Frequenzen der Bandbreiten, die stören oder die gestört werden, zu bestimmen. Dazu kommt eine Beurteilung allfälliger Periodizität des Rauschens: So wurde beschrieben, ob das entsprechende Störgeräusch wiederkehrend ist oder ob es sich dabei um ein statisches, ein konstantes Störgeräusch handelt.
4. *Klangherkunft*: Es wurde der Versuch unternommen zu erklären, woher die Störung stammen könnte (kausales Hören). Dabei wird entweder versucht zu eruieren, welches Geräteteil dafür verantwortlich sein könnte, oder es wird der technische Effekt der Störung benannt.
5. *Es wurde assoziierend gehört*, wobei vor allem ähnliche Hörerfahrungen für Vergleiche beigezogen wurden. Dabei wurden vor allem Vergleiche aus dem Musikbereich gewählt. Eine andere Möglichkeit der komparativen Beschreibung bezog sich auf die Sprache an sich. Dabei wurde der Versuch unternommen, das Gehörte über Sprachbilder zu beschreiben. Letztere Möglichkeit wurde aber selten gewählt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Beschreibungen im Hörexperiment deutlich machten, dass eine kommunikationstheoretische Betrachtung

von Noise als Störung nur ein möglicher Deutungsansatz darstellt. Noise wurde von den Teilnehmenden nicht nur als störend wahrgenommen, sondern über andere Hörweisen wertfrei und mit Interesse beschrieben. Dabei konnte dieses Hörerleben so weit gehen, dass die gehörten technischen Artefakte gar als faszinierende elektronische Klänge gehört wurden, die einer heutigen Musikkultur nicht fremd sind. Das Demonstrationsexperiment als Ganzes vermochte aufzuzeigen, wie das Hören von Kurzwellenradio asemantische Hörweisen herausforderte, die für die Teilnehmenden zu individuellen Deutungsräumen wurden, die über eine semantische Entschlüsselung von Sprache hinausreicht. Daran anschliessend muss gefragt werden, ob Hörer/-innen beispielsweise aus den 1950er Jahren und mit einem anderen musik- und medienkulturellen Hintergrund und mit anderen Wahrnehmungsmustern ebenfalls eine gewisse Faszination für die hier untersuchten Eigenklänge des Mediums aufgebracht haben könnten. Im letzten Fallbeispiel, wiederum einem Beispiel aus dem Archiv des KWDs, soll nochmals ein frischer Blick auf die Rolle des Auditiven in der menschlichen Interaktion mit dem Medium Radio geworfen werden.

5.3 Fall #4: Stimmen vom Matterhorngipfel nach Übersee (1950)

1950 hat der KWD mit einer Sendung live vom Matterhorngipfel für Aufmerksamkeit gesorgt. Ein *Schwiizerdeutscher Heimatabend*,[62] der für deutschsprachige Auslandschweizer/-innen ausgestrahlt wurde, resümiert die Live-Sendungen der Besteigung des Matterhorngipfels, welche Alpinismus aus der Schweiz in der Welt verbreiteten. Der *Heimatabend* besteht aus einer Einführung eines technischen Mitarbeiters von *Radio Lausanne*, in welcher er die Entstehung der Sendung erläutert. Über Artikel aus Radiozeitschriften

62 Der *Schwiizerdeutsche Heimatabend* war ein Programm für deutschsprachige Auslandschweizer/-innen. Im Rahmen dieses wöchentlichen Programmformats wurde diese Making-of-Sendung ausgestrahlt. Normalerweise wurden dort aber Sendungen des deutschsprachigen *Radio Beromünster* ausgestrahlt. Die italienisch- und französischsprachigen Formate übernahmen entsprechend Sendungen von *Monte Ceneri* und *Sottens*.

können diese Informationen aus der Sendung ergänzt werden, um die Herstellung dieser aussergewöhnlichen Sendung zu rekonstruieren.

Der Lausanner Radiomacher bezeichnet die *Heimatabend*-Sendung als »eine Nachlese« der damals auch live auf Englisch und Französisch ausgestrahlten »Sendung vom Gipfel«.[63] Der *Heimatabend* erinnert damit etwas an Making-of-Sendungen zu Spiel- oder Dokumentarfilmen. Den Hauptteil der Sendung macht das auf eine Schellackplatte aufgezeichnete walliserdeutsche Gespräch zwischen dem Zermatter Tourismusdirektor im Tal und den Bergführern auf dem Gipfel aus. Ein solches Gespräch vom Gipfel ist ebenfalls im Archiv des Radio Lausanne erhalten geblieben, das auf Französisch und Englisch geführt wurde.[64] Die meisten Sendungen sind aber live auf Französisch und Englisch über nationale wie internationale Radiostationen verbreitet worden.

Das im *Heimatabend* enthaltene, aufgezeichnete Gespräch wird auf Basis eines Wahrnehmungsprotokolls untersucht. Neben einer Transkription des Dialogteils zwischen Gipfel und Tal wurden auch die wahrgenommenen Nebengeräusche beschrieben. Dabei soll der Frage nach einer kulturellen Bedeutung medienreferenzieller Klänge anhand dieses zeitgeschichtlichen Beispiels nachgegangen werden.

Entstehung der Sendung

Einer dieser Artikel über die Matterhornbesteigung vom 5. und 6. August 1950 erschien im September in der *ABC Weekly*, einer Zeitung der *American Broadcasting Corporation*, die selber ebenfalls eine der Sendungen vom Gipfel ausgestrahlt hat. Autor des Artikels war der damalige Leiter des Englischen Dienstes beim KWD Russell Henderson.[65] Er war als Teil der Crew

---

63 This Adank: Matterhornbesteigung von Walliser Bergführern mit einem Team des Radiostudios Lausanne. Sendung vom Gipfel. KWD 1950 (Memobase-ID: SRI_CD_HIS_001_Track099). Die Sendung kann unter https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5164-5/im-rauschen-der-schweizer-alpen/ angehört werden.

64 S.R.R. RADIO LAUSANNE: Radio Lausanne au Cervin. Reportage de P. Vallotton, J. Lamb, R. Henderson; Présentation: Cabane du Hörnli, 19h25; Cabane du Hörnli: Veillée, 22h35; Arêtes, 7h20; Ancienne cabane Whymper, 8h40; Cabane Solvay, 9h55; A l'Epaule, 11h; Les cordes, 12h; Au sommet, 13h; Retour de la caravane à la cabane du Hörnli, 20h55; (Archivnummer: HR4781; online unter www.fonoteca.ch).

65 Russell Henderson: Broadcasting from the Summit of the Matterhorn. In: The ABC Weekly vom 9. September 1950, S. 4 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.4-005 Presseausschnitte 1950); Faksimile des Artikels in Anhang 7.4.

während der Produktion der Sendung in Zermatt mit involviert, stieg selber aber nicht auf den Gipfel.

Live vom Gipfel in die ganze Welt zu senden, das sei ein Reportertraum. Und ein solcher sei hier in Erfüllung gegangen. Im Lead des Artikels thematisiert Henderson aber auch bereits die medientechnischen Schwierigkeiten, die auf die Crews am Berg und im Tal gewartet hatten:

> In a country of mountains like Switzerland, the radio's reporter's obvious dream would be to make an actuality on one of them. But the practical problems were great; if a mountain renowned enough for a story were to be attempted, then the gear would have to be light, to permit of carrying at great heights.[66]

Der Artikel würdigt die Matterhornbesteigung als die Erfüllung eines Traums in dem Sinn, als es nicht nur um die rein humanphysische Meisterung des Berges, sondern ebenso um die Überwindung kommunikationstechnischer Hindernisse ging.

Urheber für die Idee der Sendung war eine Equipe des Radios Lausanne unter der Leitung des »chef du Service du reportage« Paul Vallotton, der zusammen mit Russell Henderson und John, auch Johnny Lamb die Reportagen durchführte. Lamb ist bis auf den Gipfel gestiegen, Henderson und Vallotton blieben im Tal. Das technische Know-how für das Senden vom Berg ins Tal nach Zermatt kam aber nicht vom Radio Lausanne direkt. Der Funkamateur Marcel Chasset[67] stellte das kompakte und leichte technische Equipment her: einen batteriebetriebenen Ultrakurzwellensender von etwas mehr als drei Kilogramm Gewicht[68] und einer Grösse von 15 x 15 x 10 Zentimeter. Dieser Sender konnte 35 Kilometer weit senden, was für die Distanz zwischen Gipfel und Tal, wie Henderson schreibt, ausgereicht hätte. Teil der Ausrüstung waren auch auf 60 Zentimeter Länge zusammenfaltbare Wurfantennen

66 Ebd.

67 Chassets Identität als Funkamateur wird im Artikel genannt: HB9FE (HBF bezeichnet dabei eine der Landeskennungen für Schweiz, die von HBA bis HBZ reichen).

68 Henderson schreibt in seinem Bericht drei Pfund, was nur 1,5 Kilogramm wären. Der technische Mitarbeiter von Radio Lausanne, welcher in der erhaltenen Sendung spricht, erwähnt drei Kilogramm. Im Interview mit dem Journalisten Cl. Schubiger von der Radiozeitung Actualités spricht der Funkamateur Chasset von 2.5 Kilogramm (Cl. Schubiger: Les 5 et 6 août le micro a livré un assaut victorieux au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 32 (1950), Programmes du 13 au 19 août 1950, S. 1286-1288, hier S. 1287).

und natürlich ein Mikrofon sowie Kopfhörer. Im Tal wurden die Gespräche zwischen Berg und Tal verstärkt, teilweise live, teilweise aufgenommen und später als Zusammenschnitt gesendet. Für die Live-Sendungen machte der Telefonrundspruch die Schnittstelle zwischen Zermatt und den Sendeantennen in Sottens und Schwarzenburg aus.

In seinem Rückblick auf die Gipfeltour geht Henderson auf die Wettersituation ein: Am Wochenende vor der Besteigung sei es in Zermatt sonnig und damit vielversprechend gewesen, doch die Gewitteranzeichen am Montag hätten dann erste Aufstiegsversuche verzögert. Deshalb wurden Sendetests von einem See ausserhalb Zermatts am Dienstag gemacht und erst am Donnerstag mit der Besteigung gestartet. Geführt wurde die Expedition von sechs Bergführern, darunter befanden sich der bekannte Skiweltmeister Otto Furrer und der bereits erwähnte britische Alpinist und Fallschirmspringer John Lamb, der damals an der Universität Lausanne studierte und auch als Reporter im Einsatz stand. Mit dabei waren auch zwei Techniker vom Radiostudio Lausanne, Edouard Mérinat und Michel Messmer, sowie zwei Träger, die nicht namentlich erwähnt sind. Die beiden hatten das rund 60 Kilogramm schwere Gepäck[69] zu tragen, in welchem sich alles zum Überleben Notwendige sowie die Radiotechnik in doppelter Ausführung befand. Nach dem Aufstieg am Donnerstag in die Hörnlihütte sei ein Unwetter eingetroffen, sodass sie bis Samstag früh mit einem weiteren Aufstiegsversuch warten mussten. Beim Aufstieg zur Whymper-Hütte am Samstag wurden nach jeder gekletterten Höhenstufe nochmals Testsendungen durchgeführt, bevor die Expeditionsteilnehmer wieder zurück zur Hörnlihütte abgestiegen seien. Aus der Hütte wurden am Samstagabend erste Live-Reportagen gesendet. Henderson erwähnt, dass am Sonntag während der Messe nicht geklettert werden durfte, weshalb er und die Crew im Tal den Gottesdienst verfolgt und aufgezeichnet hätten. Nach der Messe seien Vorbereitungen für den Aufstieg auf den Gipfel getroffen worden, bevor die Crew am Berg zur Whymper- und dann zur Solvayhütte weiter oben aufgestiegen sei. Dabei wurde direkt aus den Seilen

---

69 Der Lausanner Techniker, der in der Radiosendung das ganze knapp schildert, spricht von 53 Kilogramm. Henderson schrieb im Artikel 130 Pfund, was 65 Kilogramm wären. Der Journalist der *Radio Actualités* Schubiger spricht von 62 Kilogramm (Cl. Schubiger: Les 5 et 6 août le micro a livré un assaut victorieux au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 32 (1950), Programmes du 13 au 19 août 1950, S. 1286-1288, hier S. 1287).

eine Aufnahme gemacht, in der Johnny Lamb, an der 200 Meter hohen Felswand hängend, Auskunft über technische Daten gegeben hätte. Durch das Teleskop beobachteten sie vom Dorf aus, wie die Crew die letzten Eis- und Schneefelder zum Gipfel hinauf durchstiegen hat. Darauf folgt im Bericht die Gipfelszene:

> Just in time the apparatus was in order for us to catch the ›Hurrahs‹ after they arrived. Felix Julen played God Save the King (which is also the Swiss National Anthem) on his mouth-organ. Then for an hour they answered questions in French for Studio Lausanne and Radiodiffusion Francaise; in English for B. B. C and N. B. C reporters and myself. Finally Karl Lehner, of Zermatt, conversed with the guides in Zermatt dialect.[70]

Zwischen Tal und Matterhorngipfel wurden Fragen und Antworten in Französisch und Englisch ausgetauscht. Den Auftakt machten zwei Live-Sendungen am Samstag Abend aus der Hörnli-Hütte. Dazu kamen sechs Live-Zuschaltungen am Sonntag während des Aufstiegs von der Hörnli-Hütte zum Gipfel und eine Sendung von den zurückgekehrten Bergsteigern im Tal. Die Sendungen wurden über den Mittelwellensender in Sottens in die Schweiz und über den Rundstrahler in Schwarzenburg nach Europa und Afrika ausgestrahlt. Für die Länder aus Übersee hat der KWD die Gipfelbesteigung aufgenommen und am Montag 7. August einen 30-minütigen Zusammenschnitt nach Grossbritannien, Irland und Nordamerika, am Dienstag 8. August nach Australien, Neuseeland, Japan, den Fernen Osten, Indien, Pakistan und den Nahen Osten ausgestrahlt. Zusätzlich wurde diese Montage des KWDs per Flugzeug nach Australien, Neuseeland und Südafrika geschickt, damit sie die Sender vor Ort in besserer Qualität verbreiten konnten. Die BBC London sendete am Samstag wie am Sonntag live von der Besteigung, wohingegen die Radiodiffusion Française nur die Gipfelszene, die auf 13.00-13.20 Uhr programmiert war, aufzeichnete und etwas später am Nachmittag ausstrahlte.[71]

---

70 Russell Henderson: Broadcasting from the Summit of the Matterhorn. In: The ABC Weekly vom 9. September 1950, S. 4.

71 Anonymus: L'horaire des reportages de l'ascension au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 31 (1950), Programmes du 6 au 12 août 1950, S. 1245.



Abb. 23: Gipfelfoto vom Matterhorn: die Bergsteiger tragen Mikrofon, Kopfhörer und ein Radio Lausanne*-Banner. Unten rechts sieht man noch knapp eines der Empfangs- oder Sendegeräte.*[72]

Neben den französisch- und englischsprachigen Live-Sendungen wurden Gespräche vom Gipfel für eine spätere Ausstrahlung, so auch für den KWD als *Schwiizerdeutscher Heimatabend*, aufgenommen. So erhielt die Schweiz in nationalen wie internationalen Sendern eine Plattform, auf der sie sich über eine aussergewöhnliche alpinistisch-radiofone Leistung zu inszenieren vermochte und mit enthusiastischen Reaktionen von Hörer/-innen belohnt wurde.

72 Fotograf: Feld © StAAG/RBA1-1-18556_1

Vallotton, der Chef-Reporter von Radio Lausanne wurde in einem Interview[73] darauf angesprochen, dass es dennoch auch kritische Stimmen unter den Hörer/-innen gehabt habe. So hätten sich gewisse erstaunt gezeigt, dass der Berg steigende Reporter (Johnny Lamb) kein Schweizer gewesen sei. Eine ähnliche Kritik, die wir von heutigen Hörer/-innen zum Radiofeature aus Kapitel 4.1.4 kennen. Darauf sagte Vallotton, dass sie einen guten Alpinist gebraucht hätten, der Französisch und Englisch gekonnt habe.[74] Sonst hätten sie noch mehr Personen auf den Gipfel schicken müssen, was vom Platz her nicht möglich gewesen wäre. Auf die letzte Frage, was seine Schlussfolgerung sei, meinte Vallotton:

> Quelques auditeurs regrettent que nos reportages aient été dépourvus d'un certain lyrisme. Je leur réponds qu'à l'emphase et aux descriptions sensationnelles, nous avons préféré une certaine sobriété et que comptait avant tout, en l'occurrence, la réussite technique de l'entreprise.[75]

Von gewissen Hörer/-innen wurde also mehr Emotion, mehr Pathos gewünscht und die Nüchternheit des Reportage-Stils kritisiert. Vallotton macht explizit, dass die technische Leistung im Vordergrund gestanden sei. Geplant war nämlich zudem, dass ein Reporter in einem Flugzeug über das Matterhorn fliegt und von da aus direkt mit den Gipfelstürmern eine Live-Sendung unternimmt.[76] Da davon in den Rückblicken nicht mehr die Rede ist, kann es gut sein, dass dieser Flug nicht stattgefunden hat. Es waren aber scheinbar weitere Mittel angedacht, die eine Distanz zwischen dem Sender auf dem Gipfel und dem Empfänger verkürzt hätten, um den Reportertraum, live von einem so imposanten Gipfel wie dem Matterhorn zu senden, Realität werden zu lassen. Die 1.5-Watt-UKW-Sender zeigten sich aber letztlich als genug stark. So führt Vallotton aus:

---

73 Cl. Schubiger: Paul Vallotton nous parle des reportages au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 33 (1950), Programmes du 20 au 26 août 1950, S. 1316.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Cl. Schubiger: Le micro de Radio Lausanne à l'assault du Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 31 (1950), Programmes du 6 au 12 août 1950, S. 1247.

> Un enseignement essentiel, à ce propos, est à retenir, à savoir que nous avons désormais à notre disposition des émetteurs à ondes ultra-courtes sur lesquels nous pouvons compter. [77]

Diese technische Meisterung wurde auch von einem Hörer aus Kent gewürdigt, der in der *Radio Actualités* zitiert ist:

> De retour de mes vacances au Lake District, où j'ai escaladé l'un des plus hauts sommets d'Angleterre, je puis me rendre compte du grand effort que vous avez fourni en faisant l'ascension du Matterhorn, chargés que vous étiez d'un important matériel technique.[78]

Die technischen Schwierigkeiten zur Herstellung von Sendungen vom Gipfel wurden in allen Medien wiederholt thematisiert. Folgend soll aber auf die Reportagesituation, das erhaltene Gespräch zwischen Gipfel und Tal näher eingegangen werden.

Wahrnehmungsprotokoll der UKW-Aufnahme

Wie bereits erwähnt, besteht die erhaltene Making-of-Sendung aus einer neunminütigen ungeschnittenen Aufnahme eines Dialogs zwischen Gipfel und Tal. Umrahmt wird dieser O-Ton von einem einführenden sowie einem abschliessenden Kommentar eines der beiden erwähnten technischen Mitarbeiter von Radio Lausanne.

Das Gespräch zwischen Tal und Gipfel wurde in einem komplexen Wahrnehmungsprotokoll erfasst. Die linke Spalte gibt eine semantische Hörweise, also den transkribierten Gesprächstext, zwischen den Männern wieder. Die über UKW ins Tal gesendeten Stimmen vom Berg sowie die Stimme des Interviewers im Tal mussten für die Aufnahme in Zermatt verstärkt werden. Das Senden via UKW und die entsprechende Verstärkung des Klangsignals wurden dabei hörbar. Im Anschluss an das Protokoll folgt separat die Beschreibung der konstant in der Sendung vorkommenden Geräusche und Verzerrungen. Die rechte Spalte enthält somit nur eine Beschreibung von einmalig vorkommenden Nebengeräuschen.

---

77 Cl. Schubiger: Paul Vallotton nous parle des reportages au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 33 (1950), Programmes du 20 au 26 août 1950, S. 1316.

78 Russell Henderson: Les ondes courtes à Zermatt. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 33 (1950), Programmes du 20 au 26 août 1950, S. 1324.

Wahrnehmungsprotokoll		
Matterhornbesteigung von Walliser Bergführern mit einem Team des Radiostudios Lausanne. Sendung vom Gipfel, 1950		
Memobase-ID: SRI_CD_HIS_001_Track09		
kursiv: Interviewer (Tal) recte: Antwortende (Gipfel) recte serifenlos: Beschrieb Nebengeräusche		
Zeit	**Transkribierter Text**	Nebengeräusche
0.00–3.26	Sprecher des Radiostudios Lausanne: Anmoderation und Einführung [»Mit dem Mikrofon auf dem Matterhorn«]	Im Vergleich zum aufgezeichneten Gespräch wenig Nebengeräusche. Man hört aber ein impulsartig wiederkehrendes, spulend-ratterndes Nebengeräusch (vielleicht von einer Tonbandmaschine?)
3.27	*Karl Lehner: Kann ich mit Otto Furrer noch reden?*	Beim Schnitt: Rauschen nimmt sprunghaft zu; Stimme Lehner sehr laut im
3.30	›unbekannte Stimme‹: Ja	Vergleich zur Stimme von Furrer
3.33	*Salüt Otto*	Stimme Lehner: begleitet von einem leichten klirrenden hohen Pfeifen (Feedback)
	Otto Furrer: Salüt	
	Wie geht's	
	Wunderbar	
	Wunder	
3.39	*Loos! Du bisch jetzt 150 mal ufem Matterhora gsi. Wie isch hütt dr Ufstyg gsi? Isch där schwerer gsi als in gwöhnlicha Zyte oder andersch?*	Stimme Lehner ohne Feedbacks
3.49	Ja, miar hend es bizli Neuschnee gha, biz veriiset, und dr obere Teil in de Seil und im Dach hett an biz, noch Schnee dri gha vom letschta Gwitter, aber sunscht isch alles güat gange	Stimme Furrer kaum hörbar, dann wird Signal sprunghaft verstärkt (3:55), Stimme und Hintergrundrauschen werden lauter

4.05	*Und wie geit's eech?*	
	Ja es isch wunderbar mal Kontakt dsha mitem Dorf	
4.09	*Und wie sind dia Mannienä gloffe?*	
	Also dia Mannienä vom Radio Lausanne dia gönd wunderbar. Das isch en grossi Leischtig vo di, dass miar dia embrüv hey. Aber schi hend alles möglicha gmacht dass schi embrüv chömmend und miar hend au biz gholfa. Und so isch dia Sach güat gange.	
4.26	*Das isch flott xi. Merci Otto, chenntich jetzt noh am Elias aswas säga.*	
	Elias chunnt grad	
	Merci	
	Salüt uf Widerluaga	
	Salüt uf Widerluaga Otto, denn in Zermatt am Abed	
	Elias: Ja hye Elias	
	Salüt Elias, wie geits diar	
	Ganz flott	
4.46	*Wettisch du üüsch no äppis spiila während ich mit de andere reda tüa. Das isch für Radio Beromünster und für die dütsche Sender und für Schwiizerische Churzwelladienst öy noch*	4.55 Gespensterstimme im Hintergrund (osteuropäisches Idiom oder Russisch?)
	›Pause‹	
	Wettisch du üs äppis spiila de täti wiar mit da andere wiiterrede. Und jetzt hetti gern dr Karl Franzen.	
	Eppa eppa a flotte Walzer	
	Ja a flotta Walzer und de chönnterna tanza wennt er platz heyt	
	Ja	
	›Pause‹	
5.20	*Salüt Karl salüt Karl Franze. Wie geit's?*	
	Miar geits prima. allne geits sehr güat.	Stimme klingt aus Distanz, klingt etwas verrauscht

5.25	*Heytt dr d Nacht no biz gschlafe?*	
	Miar hey freud, miar hey freud, dass alles guat gange isch und dass alles hie isch. Am Johnny Lamb hemmer am meischte Freud gha, ja dä isch gange wia as Gemschi. Und die zwey, die zwey di Techniker vom Radio Lausanne nicht so schlechter. Ja. Und die zwey Träger, dia zwey Dräger das ischt also würkli grossartig, dass dia no so öppis könnd macha. Wiar sind jetzt scho bizzi älter üüsch gengi das nümma… abr dia zwey Burschte isch öppis verruckt flotts gsi.	5.40–5.47: Man hört im Hintergrund Papierblätter rascheln
5.55	*Ja yetzt los Karl, bevor dass mr, ha mit em Felix noch wella as Wort reda, tüasch alli Uslender no grüessa, alli Hörer üswendig dr Schwiiz und alli indr Schwiiz wettisch dü das für üsch tüa?*	Stimme Lehner: stärkeres Klirren; hohes, kurzes Pfeifen (Feedback) hinter seinen Worten
	Ääh, Ja losemal söll ich das mache, ich han nid genau verschtanda, alli alli vom Alpaclub oder wie?	Bei 06.10 zusätzliches Rauschen kommt kurzzeitig hinzu. Von 6.15–6.18 hört man im Hintergrund Papierblätter rascheln
6.18	*Nei nei ali zämme*	
	Ja wie?	
6.26	*Nai ali zämme, alli Hörer usserhalb dr Schwiiz und innerhalb dr Schwiiz*	
	Ja güet, ich tue probiere das ds'machu. Ja losedemal liebi Züahörer im Üsland, liebi Züahörer ir ganze Schwiiz, im Name vom Radio Lausanne im Name vo discher Reportage, vom Johnny Lamp, vom Speaker, vom Techniker, vo mine Kamerade, vo mine Füahrer, möchti alle alle danke, dass schi ihr Üfstyg verfolgt hend im Radio und jetzt dia halb Schtund no mit iis, ufem Spitz vo dr Matterhora gsi. Ich dank eu allne zämmen, und hoffentli, gits bald wieder so öppis, ich dank euch allne zämmen.	Stimme Felix: pfeifendes Feedback

7.08	*Ja dank für dr Karl öy, ih mechti vo üs vo Zermatt, wo wiar ob dä Tächere vo Zermatt jetz sy, öi alli Schwyzer im Üsland grüeze, alli Schwiizer hiena und danahm Meer, alli Schwiizer an alli Egge und Ende vo dr Wält wo schi schich hütta befindend.*	7:08 Knackser; Stimme Karl: pfeifendes Feedback
7.27	Ja miar schliesse üsch alli gära aah, miar schliessa üsch an die Griess alli gära aah, aber wie miar oba sind müesst verstah, dass isch nid alles in dä Sinn chuund, und alli lah griescha, wiar schliesse üsch an dia ganza Grü-ess ah, und griessend alli zämmen vo ganzem Härza.	Stimme Felix: wieder etwas leiser, weniger Feedback, ausser am Schluss seiner Aussage wird es wieder stärker
7.43	*Und jetzt. Merci villmal Karl, dörftich dr Felix jetzt han.*	
	Dr Felix isch grad näba miar. Ich gib dr na gad.	
7.53	Felix: Salü Karl	
	Ja salü Felix	
	Wie geits dunde	
7.56	*As geit üsch allne sehr guat, Wiar sy öy gsund. Villicht miar brüchti gar kein Dokter, ich weiss gar nid für was ma hie überhaupt Doktere hett hie Zermatt. Los Felix ih möchti diar folgendes säga: bis jetzt hey mr no nix vo dr Mat-terhoraspitze gredt, wie lengi die ischt, wie die üsgseht, wettisch dü üs öppis vom Spitz vom Matterhora säga wie där üsgseht, damit öy alli wo witerfort losand und key ahning hend wias da embrüv isch, an Ahnig berchomend wies uf dr Matterhoraspitza üsgseht!*	08.20: wieder besonders starkes Feedback

8.27	Also dr Matterhoragipfel hett, also as isch zwei Spitze, dr Italienergipfel und dr Schwiizergipfel, si schind vonenand getrennt durch dia Scharta wo as chly bizzli töifer sind als dr Gipfel selber. Im Italienergipfel isch das Chryyz wo dia Italienerführer damals hend errichtet. Dr Spitz an und für sich ischt in Grad där gäga Süda sehr sehr steil abfalla tüat in Felsa, gäga Norda aber in Steilhang mit Schnee oder Iisch bildet. Uf däm Gipfel sälber hend ja wema so chan säga, zimlich vill Lüüt Platz willer ja immerhin e Lengi hett vo zirka 120 Meter. Ma muas aber säga dass an einam Platz nicht sehr vill Lüt chönna stah, will denn aba ind Nordwand müessa gah. Uf dr Südsiita isch nicht möglich dass ma sich chan platziere.	Stimme Karl: dumpf, leise, dafür kaum Feedback, man merkt, er redet eigentlich sehr laut und deutlich, man hört es aber dennoch nicht so gut: 9.20 wird sprunghaft Signal verstärkt: Dann versteht man es wieder besser (auffallend hier: tz wird zu ss)
9.36	*Ich danka diar Felix. Ich glöibe, dass die Lyyt, ich glaube, dass die Leute eine Ahnung haben, wie es auf der Spitze des Matterhorns aussieht. Aber ihr seid noch alle angeseilt, nicht?*	9.38: Lautstärke/Signalverstärkung wird wieder etwas runtergefahren
9.47	Ja miar sy allso ständig dr ganzi Ufstyg vor Hörnlihütte und zrugg zur Hütta beständig aahn	
9.56	›Unterbruch‹	plötzlicher Signalabbruch
9.57	*Und dank dier Felix. Und chönntich no gschnell dr Gottliib Pere ha?*	
	An Öigeblick, er chunnt grad	
	adia uf wiedersehn.	
10.11	Technicien: Allo Monsieur Lehner	
	Oui j'aimerais encore Gottlieb	
	Oui Gottlieb viens à l'appareil, doucement doucement avec l'antenne.	
10.14	*Merci*	
	Gottlieb Perren: Hallo	
10.21	*Salüt Gottlieb*	
	Isch dr Karl da?	
	Karl isch da, salüt Gottlieb. Wia geits?	

	Geit wunderbar	
10.27	*Und wo gfallt's dr besser? Hetts dr in Aspen besser gfalle oder hie ufem Hora?*	
10.33	Miar hetts uberall güet gfalle.	
10.35	*Uberall güet. Du losemal. Wie isch hütta d'Üssycht? Chasch du mer a paar Berga nenne? Chasch mr säge, wie wyyt ab dass er gseht? Und a paar von denna Berga wo ringsum sind, isch nid notwendig dass alli ufzellsch, nur dia wo am wiitischta synd.*	10:36 wieder besonders dominante Feedbacks
10.51	Jawoll. Dia Ussicht isch hütta ganz wunderbar xi. Mer hend chönna xeh alles was ma chann xeh. Würkli. Bi schönem Wätter. Miar hey xeh dia italienische Alpe da. Und de selbstvertsändli im Hintergrund dr Mont Blanc, dia ganze französischi Alpe, und selbstverständli hie alli üsi Schwiizer Bärge, ds Wisshorn, Dome Blanche, Matrose alles zämme – Berner Oberland und sogar di Bündner Alpe oder di öschtricher Alpe.	10.52: Lautstärke wird wieder erhöht; 11.16 dumpfes Rumpeln (Türe?)
11.23	*Merci villmal Gottlieb, und güeti Heymreis und heyd anendera Sorg. Jetzt möchtich dr Elias bitte dass ersch üsch eys spillti grad gschwind*	
	›Pause‹ dass dr Elias eys spiila teti.	
	Ah Elias eys spilla	
11.42	›Maulorgel erklingt, sie singen mit‹	Töne in höheren Tonlagen werden abgeschwächt übermittelt
11.58	*Merci Elias, ich wünsch eu allne e güeti Heymreis und möchti bevor dasswer schliessa, noch as chlays Gedichti säga, dass mr hütta ja so hübsch isch in da Sinn chunnt. und dass sich alli Schwyzer im Usland, dass ich an alle Schweizer im Ausland richten möchte, und dass folgendermassen heisst:*	12.09 gespenstische Stimme im Hintergrund
12.20	*Lua d' Sunna rüschtet sich zur Reis*	
	Es will grad Abed wärda	
	Sie macht no ihra grossa Chreis	

<table>
<tr><td></td><td>um üsi liebi Ärda</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Oh Sunna, wennd a Schwiizer triffsch</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>so säg ihm au wie schön es ischt</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>uf üsi liebe Bärga.</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Uf wiederseha!</td><td></td></tr>
<tr><td>12.35</td><td>Alle: Bravo! Auf Wiedersehen!</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Au revoir Monsieur Lehner</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Au revoir!</td><td></td></tr>
<tr><td>12.43–
12.56</td><td>Sprecher des Radiostudios Lausanne:
Abmoderation der Sendung</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="3"><u>Allgemeiner Eindruck:</u>

Während der ganzen O-Ton-Aufnahme ist im Hintergrund ein konstantes, statisches und relativ hohes Rauschen zu hören, das teils fast pfeifend, teils mehr surrend klingt. Verstärkte der Techniker im Tal insb. die Stimmen vom Gipfel, wird dieses Rauschen genauso verstärkt. Werden die Stimmen lauter, wird auch das Rauschen stärker, was bis zu Signalübersteuerungen führte, die sich in hohen Pfeiftönen manifestieren. Man vernimmt dadurch, wie der Techniker wiederholt versuchte, die Lautstärke zu optimieren.
Allgemein klingt die Stimme vom Berg dumpfer als Lehners Stimme im Tal. Höhere Tonlagen scheinen stärker abgeschwächt worden zu sein und konnten damit schlechter übermittelt werden als tiefere Männerstimmen. Auffallend ist besonders, dass stark geräuschhafte Laute wie Zischlaute und Affrikate (s [z] und sch [ʃ], z [ts]) sowie Plosive (p und b) schwieriger verständlich waren als andere Sprachlaute, wobei ich unsicher war, ob dies auch mit einer dialektalen Eigenheit in der Aussprache dieser Laute zu tun haben könnte. Obertonreichere Laute wurden hörbar abgeschnitten, was zu einer sprachlich wenig präsenten und dumpfen Atmosphäre der Aufnahme beigetragen hat.
Die Verständigung zwischen den Personen war teils harzig. Der Interviewer im Dorf musste seine Fragen oft wiederholen. Die Bergführer auf dem Gipfel scheinen oft nicht recht verstanden zu haben, was sie gefragt wurden oder was sie aufgefordert wurden zu tun. So bleibt die erste Aufforderung an Elias, etwas auf der Mundharmonika zu spielen, ungehört. Und Bergführer Franzen sagt explizit einmal, dass er nicht ganz verstanden habe, was Karl wünsche. Die erschwerte Verständigung wird rein akustisch genauso hörbar, wie sie inhaltlich durch die vielen Wiederholungen erfahrbar wird. Beim rein semantischen Hören des Ausschnitts, also dem Fokus auf den gesprochenen Text und einer Ausblendung der Störgeräusche, entstand dabei punktuell der Eindruck, die sprechenden Menschen auf dem Gipfel seien kognitiv sowie sprachlich etwas reduziert. Würde man diese Gesprächssituation somit rein semantisch und ohne die medialen Bedingungen untersuchen, würde man auf Schlüsse kommen, die nicht den Personen, sondern dem technischen Dispositiv geschuldet sind.</td></tr>
</table>

Abb. 24: Wahrnehmungsprotokoll Matterhornbesteigung von Walliser Bergführern mit einem Team des Radiostudios Lausanne. Sendung vom Gipfel *(1950): Ausschnitt Gespräch zwischen Gipfel und Tal*

Die Beschreibungen der Störgeräusche vermögen zu demonstrieren, wie die UKW-Übermittlung und -Aufzeichnung von Nebengeräuschen geprägt war und zu kommunikativen Einbussen führte.[79] Dabei stellt sich auch mit Bezug auf das erfahrene Spektrum an Noises, das in Fallbeispiel #3 thematisiert wurde, die Frage, welche zusätzlichen Qualitätseinbussen durch die Kurzwellenübermittlung noch dazugekommen sein mussten. Wie viel von diesem Gespräch zwischen Berg und Tal konnten die Auslandschweizer/-innen letztlich wirklich hören und verstehen? Man muss annehmen, nur wenig und wenn, dann konnte wohl im Gegensatz zum obigen Wahrnehmungsprotokoll nicht das ganze Gespräch so zusammenhängend verstanden werden. Und wenn die Hörer/-innen etwas verstanden haben, so zeigt es das Transkript, sind die Informationen, die übermittelt wurden, letztlich wenig informativ. Es geht bei dieser Sendung weniger darum, Wissen über das Matterhorn oder die Schweiz zu vermitteln, als um die Teilhabe an einem aussergewöhnlichen Ereignis. Über das Knacksen und Rauschen vom Gipfel, welches im *Schwiizerdeutschen Heimatabend* erfahrbar wird, konnte in den Auslandschweizer/-innen etwas Stolz und Heimweh auf ihr Herkunftsland ausgelöst werden.

Auch bei den anderen, nicht erhaltenen Direktsendungen vom Gipfel ist das auditive Dabeisein bei dieser erstmaligen humanphysischen und technischen Leistung ausschlaggebend.[80] Das Matterhorn wurde seit 1816 mehrfach bestiegen, aber noch nie konnte man mit jemandem auf dem Gipfel sprechen und dies in Tausenden von Kilometern Entfernung live hören. Dabei sind die Sendungen durch ihre qualitativen Einbussen Zeugnis vom Kampf gegen die alpine Natur sowie von der Überwindung radiotechnischer Schwierigkeiten. Die inhaltliche Dimension der Sendung, das Verstehen einer semantischen Botschaft, wird dabei zweitrangig. Es geht letztlich um die Geste: Es ist die Sensation, die in den übermittelten und schlecht verständlichen Stimmen vom Gipfel verpackt ist. Die Geste, das technische Dispositiv selber, wird zum

---

79 Gespräch mit dem Medienarchäologen Wolfgang Ernst vom 14. Juli 2016: Normalerweise ist UKW-Empfang qualitativ hochwertiger als Kurz-, Lang- oder Mittelwellenempfang, da UKW auf Amplituden- und nicht auf Frequenzmodulation beruht. Deshalb ist es aus medienarchäologischer Sicht erstaunlich, dass kein besseres Signal empfangen werden konnte. Diese Qualitätseinbussen könnten durch die zu grosse Distanz zwischen Sender und Empfänger entstanden sein. Dazu kommt der Signalverstärker als weitere Ursache dieser Qualitätseinbusse.

80 Wenn es 1950 das *Guinnessbuch der Rekorde* schon gegeben hätte – es erschien erstmals 1955 –, hätte der KWD dort vielleicht sogar einen Eintrag erhalten.

Inhalt der Botschaft. Radio als Kommunikationsmedium, als Medium, das als Vermittler von Inhalten dient, rückt zugunsten des Mediums als eines technischen Übermittlers in den Hintergrund. Die hohe Präsenz von Radio aufgrund medienreferenzieller Klänge eröffnet den Hörer/-innen einen Imaginationsraum der sinnlich erfahrenen Sensation. Mit der Spektakularität des Sendens vom Gipfel wurde nicht nur für die Schweiz als alpines Land Werbung gemacht, sondern genauso die technologische Potenz des Landes inszeniert. Die Eigenklänge des Mediums können dabei ebenso als Marker einer technologischen Befähigung der Schweiz gedeutet werden. Denn es schwingt dabei auch das Vorführen technischen Know-hows eines modernen und innovativen Landes mit. Somit kippt eine Kulturvermittlung wiederholt von einer semantischen in eine technisch-asemantische Seite: ›Swissness‹ zeigt sich nicht nur im gesprochenen Walliserdeutsch auf dem Matterhorngipfel – es wird hörbar im synthetischen Knacksen, Pfeifen und Rauschen, das auf das nicht nur auf die Alpen, sondern genauso auf das dahinter stehende technische Dispositiv verweist. Nationale Identität wird nach Stuart Hall über Repräsentationen und Symbole transportiert. Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass nationale Identität nicht nur an semantisch entschlüsselbaren Zeichen festgemacht werden kann. Sie enthält immer auch, im vorliegenden Beispiel, nicht direkt semantische und asemantische Elemente wie das Rauschen, welches als akustischer Ausdruck des hier beschriebenen medial-technischen Dispositivs gedeutet wurde.[81]

Ausgehend von den beiden letzten Fallbeispielen, lässt sich eine politisch-kulturelle Wertigkeit von medialem Eigenklang, von Geräuschen oder Noises weiter diskutieren. Oder auf das letzte Fallbeispiel gemünzt: Könnte die Geräuschhaftigkeit des Mediums gar zur Alpenkulisse geworden sein? Denn es ist rein auditiv nicht unterscheidbar, wo das globale Medium Kurzwelle (zu rauschen) aufhört und der Schweizer Berg (zu rauschen) beginnt. Aus Sicht der auditiven Erfahrung zeigen sich Vermittlung und Übermittlung als eng ineinander verzahnt.

---

81 Stuart Hall: Die Frage der kulturellen Identität. In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Mehlem u. a. Berlin 1992, S. 180–222.

5.4 Noise als Akteur im Kurzwellenradio

5.4.1 Subversion

Der Klangkünstler und -theoretiker Brandon LaBelle verortet Noise als Gegenkraft zu einem ›symbolischen‹ Verständnis des Akustischen.[82] Er möchte Noise losgelöst von kulturellen Systemen betrachtet haben – er möchte Noise aus dem Feld des Symbolischen herauslösen, wie es folgendes Zitat deutlich macht:

> [Noise is] a meta-operation: it directs a certain understanding onto the field of the symbolic […]. It directs the ear not to escape routes or alternatives, to »complaints or suggestions«, but to the mechanics at work in the system. Here, a theory of noise is defined by its ability to remain an operation rather than a sign, to always remain a pure drive away from heralding anything.[83]

LaBelle vertritt die Ansicht, dass Noise nicht nur anders gehört wird, sondern anders gehört werden muss: Noise zwinge das Gehör dazu zu vernehmen, welche Mechanismen (›mechanics‹), welche operativen Abläufe und Prozesse im System vorhanden sind. Er setzt das Hören von Noise auch in Opposition zu bewertenden subjektiven Hörweisen, die gut und schlecht auseinanderhalten. Davon ausgehend, siedelt er Noise ausserhalb kultureller, symbolischer oder semantischer Systeme an: Noise – so betont er – bleibe eine Operation und habe keine Bedeutung. LaBelle zeichnet eine klare Grenze zwischen Noise und Nicht-Noise, zwischen Noise und Bedeutung. Noise soll dabei auch als rein operative Grösse gehört und behandelt werden. Dabei wird Noise zur Widerstandskraft, zu einer Metaoperation gemacht, die gewissermassen über einem kulturellen System erhaben ist.

LaBelles Bestimmung von Noise macht aus Sicht des Romanisten Greg Hainge den Konflikt zwischen einem technik- und einem kulturdeterministischen Medienverständnis deutlich: Das von LaBelle hervorgehobene Operative knüpft an den Medientheoretiker Marshall McLuhan und das Konzept

82 Nach Hainge (2013, S. 16 f.)versteht LaBelle eine kulturelle und anthropozentrische Blickrichtung auf Medien als symbolische Seite, die eine operative-technische Seite ausschliesst.

83 Brandon Labelle: Background Noise. Perspectives on Sound Art. New York 2006, S. 224 f.

hinter »the medium is the message« an. McLuhan machte in *Understanding Media. The Extensions of Man* 1964 darauf aufmerksam, dass der Inhalt eines Mediums einen oft über den Charakter des Mediums selber blind respektive taub mache.[84] Dieses Argument, welches LaBelle in Bezug auf Noise technikdeterministisch weiterentwickelt hat, ist nach Hainge zwar sehr wichtig, doch macht es aus seiner Sicht keinen Sinn, die symbolische Ebene ganz zu vernachlässigen. Es sei – ebenfalls im Sinne McLuhans – eine Kopplung einer symbolischen mit einer operativen Seite, die Noise letztlich verständlich mache.[85] Bei Hainge geht es somit um die nähere Untersuchung der Beziehung der beiden Seiten.

Noise im Beziehungsgeflecht von Vermittlung (symbolisch) und Übermittlung (operativ) im Kurzwellenradio hat etwas Subversives. Noise ist ein auditiver Akteur im Handlungsfeld Kurzwelle: Noise unterminiert Vermittlungs- und Propagandaabsichten von Kurzwellensendern. Dies ungeachtet davon, ob deren kommunikative Motive friedlicher oder aggressiver Natur sind oder waren. Diese Subversion kann dabei auch auf der Seite der Hörer/-innen verortet werden. Die Hörexperimente zeigten, wie nicht nur semantische, sondern auch asemantische Hörweisen praktiziert werden, die für kulturvermittelnde oder propagandistische Positionen ›taub‹ sind. Mit dem Medienwandel in den 1960er Jahren zum Fernsehen ist nach dem Technikhistoriker Peter M. Spangenberg der »Fernempfang« immer mehr überflüssig geworden.[86] Dies vorwiegend aus dem Grund, als die relevanten massengestreuten Medieninhalte rasch auch über das Fernsehen und lokale UKW-Sender gestreut wurden. Dabei, so Spangenberg, hätte sich das Interesse der Kurzwellenhörer/-innen an Programminhalten in Richtung eines technischen Interesses und insbesondere einer Auseinandersetzung mit schwierigen Sende- und Empfangsbedingungen verlagert.[87] Funkamateure, Wellenjäger und Bastler können als solche Hörende gesehen werden, deren Interesse am Medium eine vorwiegend technische und damit asemantische Motivation zugrunde gelegen ist. Als technikbegeistertes Publikum war ihnen die Optimierung des Empfangs wichtiger als die gesendeten Inhalte an sich.

84 Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man. New York 1964, S. 9 f.

85 Hainge 2013, S. 17.

86 Spangenberg 2002, S. 149–158.

87 Ebd., S. 151.

In Jahresberichten des Schweizerischen Kurzwellendiensts genauso wie in wissenschaftlichen Publikationen zu internationalem Radio wird fest davon ausgegangen, dass Kurzwellenradio als politisch wirkungsvolle Stimme im Ausland Geltung hatte.

In den Jahresberichten und den Dossiers mit positiven Hörerreaktionen wurde vonseiten des KWDs stets die eigene Wirkung beschworen. In der Forschungsliteratur wird die propagandistische Breitenwirkung von Kurzwellensendern diskutiert, die aber letztlich aufgrund mangelnder Empfängerdaten in keinem der Kurzwellenarchive wirklich dokumentiert ist. Das gezeichnete Bild von Kurzwellenradio basiert auf offiziellen, institutionellen Dokumenten, über die die Wirkung nur mit Vorbehalten rekonstruiert werden kann. Dabei wird nur auf eine semantische oder symbolische Ebene des Mediums geschaut. Noise als subversive Kraft fordert eine dominierende kulturpolitisch-legitimistische Sichtweise heraus. Eine quellenkritische Lesart, die Noise mitdenkt, kratzt an diesem gezeichneten Selbstbild von Kurzwellenradio: Noise als widerständiges auditives Element in der Kurzwellenradiokommunikation verhinderte vielleicht gar die politischen Ziele, die der Motor und die Legitimation internationaler Radiosender waren. Doch inwieweit Noise Kulturpolitik behinderte, lässt sich quantitativ leider nicht rekonstruieren. Es bleibt somit die Frage im Raum, ob die Qualitätseinbussen eine gewünschte Landeswerbung nur abmilderten oder ob deswegen internationale Radiosender geopolitisch sogar keinesfalls so wirkungsvoll gewesen sein konnten, wie es historische Untersuchungen zu internationalem Radio im Kalten Krieg bislang vorausgesetzt haben.

5.4.2 Anmutung

Noise im Radio als einem medientechnischen und kulturellen Dispositiv ist eine hörbare Störung, dessen Rolle nicht alleine unter dem Blickwinkel der Subversion gefasst werden kann. Das Phänomen Noise ist komplexer. Es kann zudem eine eigene Anmutung erhalten, also entgegen dem Verständnis LaBelles – welcher Noise dezidiert als rein medientechnisches Phänomen auffasst – eine gewisse Eigenwertigkeit zugestanden werden. Der Wirtschaftswissenschaftler Jacques Attali hat Noise mit Wertvorstellungen verbunden. Vor dem Hintergrund der negativen Funktion von Noise bei Shannon und Weaver wertet er das Hörbarwerden von Störungen um und auf, wie es folgendes Zitat verdeutlicht:

> […] noise carries order within itself; it carries new information. This may seem strange. But noise does in fact create a meaning: first, because the interruption of a message signifies the interdiction of the transmitted meaning, signifies censorship and rarity: and second, because the very absence of meaning in pure noise or in the meaningless repetition of a message, by unchanneling auditory sensations, frees the listener's imagination.[88]

Attali erwähnt hier zwei Punkte, welche den Noise in einer Botschaft anziehend machen würde: Die Botschaft wird durch Noise zu einer Rarität, was ihren Wert genauso steigert wie die mit Noise verknüpfte Assoziation mit dem Verbotenen.[89] Noise wird damit wie ein ökonomisches Gut verstanden, welches durch seine Einzigartigkeit an Wert gewinnt. Als zweiten Punkt erwähnt er die Offenheit, die eine gestörte Botschaft erzeugen kann. Durch die semantischen Lücken, so Attali, würde die Vorstellungskraft der Hörer/-innen angeregt. Indem er den Hörenden informatorische Freiheiten ermöglicht, erhält Noise einen eigenen Wert. Somit wertet Attali Störgeräusche aus einer ökonomisch-gesellschaftlichen und individuellen Sichtweise um. Noise kann zwar als subversive Kraft verstanden werden, da die semantische Absicht des Senders, sei diese Kulturvermittlung oder Propaganda, gestört wird. Der nicht semantische auditive Teil des Kurzwellenhörens kann dabei aber eine gewisse Anmutung ausstrahlen, vergleichbar mit dem Knacksen beim Abspielen von Schallplatten oder auch dem heute noch erfahrbaren Abmildern oder Ausfallen der Radioübertragung, wenn man durch einen Tunnel fährt. Medienreferenzielle Klänge besitzen eine besondere Anmutungsqualität, die ein Medium von anderen Medien unterscheidbar macht.[90]

Analoges Radio ist ein Raummedium – im Radio wird der überwundene Raum hörbar. Das Rauschen, der Noise, ist ein auditiver Marker für die Echtzeitübertragung, für die gereiste Distanz, die als Spur am empfangenen Signal hängen bleibt. Das in den Fallbeispielen #3 und #4 gehörte Hintergrundrauschen, das Verrauschen und der Signalverlust, kann als akustische

88 Jacques Attali: Noise. The Political Economy of Music [1977]. Minneapolis 2006, S. 33.

89 Tatsächlich wurden und werden über Kurzwelle Morsekodes und Daten verschlüsselt übertragen. *The Conet Project* ist eine Sammlung von solchen militärischen Geheiminformationen, die über Kurzwelle im Kalten Krieg verbreitet wurden (vgl. The Conet Project. Recordings of Shortwave Numbers Stations [ird059], online unter https://archive.org/details/ird059).

90 Hainge 2013, S. 115–128, insbesondere S. 119.

Präsenz von Distanz gehört werden. Das Rauschen wird sogar zum Kennzeichen von Distanz. Noise trägt zur Anmutung von Kurzwellenradio als kosmopolitisches Medium bei. Die Störgeräusche werden nicht zu einer symbolischen Grösse, sondern sind erfahrbare Präsenz für Internationalität. Radio, so macht es eine persönliche Aussage des Schweizer Schriftstellers Robert Walser von 1928 deutlich, war für die Hörer/-innen schon in seiner frühen Phase mit einem »Internationalitätsgefühl« verbunden.[91] Radio wurde von Sendern in der Öffentlichkeit als »Tor zur Welt« beworben.[92] Das Rauschen war neben inhaltsbezogener Erlebnisse wie dem Hören unbekannter Sprachen und exotischer Musiken mitverantwortlich für das kosmopolitische Flair des global agierenden Mediums Kurzwellenradio. Oder anders gesagt, dessen kosmopolitische Atmosphäre wird durch Noise erst richtig fühlbar und damit verstärkt. Diese Spürbarkeit des überwundenen Raumes unterscheidet ein analoges verrauschtes Medium wie die Kurzwelle von digitalen Medien wie dem Internet. Wir spüren nicht, ob die Website, die wir abrufen, auf einem Server im Nachbardorf liegt oder irgendwo in einer Serverfarm in Finnland oder den USA. Der Raum als überwundener wird sinnlich nicht mehr oder nur noch in Ausnahmefällen spürbar.

Um einen Begriff von Arjun Appadurai dafür zu verwenden, kann diese technische Auslöschung von Distanz als Zeichen einer ›Deterritorialization‹ gedeutet werden.[93] Appadurai zeigte in *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* auf, wie die mechanischen und informationstechnischen Errungenschaften es im 20. Jahrhundert möglich machten, mit Höchstgeschwindigkeiten vorher undurchlässige (nationale) Grenzen zu überwinden. Triebkräfte dieser neuen globalen Weltordnung sind nach Appadurai die Medien und

---

91 Robert Walser: Das Gesamtwerk. Bd. IX. Genf/Hamburg 1968, S. 35: »Es wäre unhöflich, den Siegeszug des technischen Erfindungsgeistes nicht schlankweg zuzugeben. Herrlich dünkte mich der Genuss eines aus zauberischer Distanz zu mir herübertanzenden Klavierspiels, dem eine gewisse beschwingte Trägheit eigen zu sein schien. […] Dass ich gestern zum erstenmal Radio hörte, erfüllte mich mit einem Internationalitätsgefühl, womit ich übrigens keine unbescheidene Bemerkung gemacht haben möchte.«

92 Siehe beispielsweise das 1949 hergestellte Plakat von Jäggi & Wüthrich, Bern: Das Tor zur Welt (Nationalbibliothek Bern, online unter www.swissbib.ch/Record/550278958).

93 Arjun Appadurai: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis 2000, S. 53.

die Migration.[94] Über die Erde bewegen sich Menschen, Bilder und Ideen auf den unterschiedlichsten Wegen und bedingen sich gegenseitig, was Appadurai als ›globaler kultureller Fluss‹[95] bezeichnet hat.[96] Eine wichtige Triebkraft dieser Bewegung sieht er in den Massenmedien,[97] die Gemeinschaften hervorbringen würden mit »no sense of place«.[98] Nach Appadurai beruht Globalisierung auf einer Deterritorialisierung in grossem Ausmass, die von medialen Imaginationsräumen begleitet ist. Appadurai vermag aufzuzeigen, wie Vorstellungen, die Imagination und das Imaginäre für das Subjekt in der Welt, in den neuen globalen kulturellen Prozessen eine höhere Wichtigkeit erhalten: Die Imagination wird zur sozialen Praxis, zu einer Form des Handelns und Schlüssel für eine neue Weltordnung.[99] Diese beiden Ebenen, die Deterritorialisierung und dieser Fluss an Imaginationen, sind bei Kurzwellenradio als einem ersten globalen Medium in einem komplexen auditiven Geflecht wahrnehmbar: Die Exotik fremder Musik, Sprachen und Lebensweisen erschöpft sich in den analogen elektronischen Geräuschen. Zusammen verweisen sie genauso auf die kulturelle wie räumliche Distanz des Gehörten. Nicht nur die Erzeugung einer intersubjektiven Nähe durch innovative Vermittlungsstrategien spielt eine Rolle. Ein Gefühl internationaler Verbundenheit, eines Kosmopolitismus, wird über die Programmexotik hinaus durch das Rauschen im Kanal verstärkt.

Abschliessend lässt sich noch anmerken, dass Noise als Anmutung des Mediums insbesondere rückblickend einen besonderen Wert erhält: Aus Sicht des heutigen digitalen Zeitalters haben solche analogen Geräuschwelten neben ihrer kultur- und medienhistorischen Bedeutung auch etwas Nostalgisches. Das Rauschen von Kurzwelle hat genauso etwas faszinierend-eigenes wie das Knacksen von Schallplatten, die aktuell als Tonträger ein kleines Revival

94 Ebd., S. 3.

95 Aus dem Englischen »global cultural flow« übersetzt (ebd., S. 37).

96 Ebd., S. 31–53.

97 Appadurai lehnt sich dabei an Benedict Andersons Beispiel des ›Print-Kapitalismus‹ an (ebd., S. 28 f.), in welchem dieser die Macht geschriebener Massenmedien auf die Kommunikation aufzeigte; vgl. Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1983.

98 Appadurai 2000: 29 in Anlehnung an Joshua Meyrowitz: No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior. New York 1985.

99 Appadurai 2000, S. 31–53.

feiern. Auch Tonbandkassetten werden von kleinen Musiklabels wiederbelebt. Dies zeigt, wie für die Audiowelt oder die Welt von Audiofilen die individuelle Materialität und Eigenklanglichkeit von Medien für ihre Erfahrung von Musik wichtig ist – seien es die analogen Speicher- oder, je nachdem in Zukunft, gar auch wieder die Übermittlungstechnologien, die zurückkehren.

5.4.3 Rückkopplung

Die hier untersuchten Sendungen des KWDs können als Spuren eines Mediatisierungsprozesses globalen Ausmasses gelesen werden. Die Klangarchivalien sind Zeugnisse radiofoner Arbeit. Sie sind Spuren einer internationalen Kommunikationsgeschichte, in der nicht nur die Schweiz, sondern viele andere vorwiegend westliche Länder über Kurzwelle sich mit ähnlichen Sendungen und Darstellungsformen inszenierten und auf eine Reaktion von Hörer/-innen, eine Rückkopplung im schriftlichen Medium des Briefes oder der Rückantwort auf Umfragen hofften. Als erstes Argument wurde eine subversive Kraft der Geräusche, die das Signal hörbar abschwächen, diskutiert: Die Unsicherheit über den Signalempfang kann als zentraler Auslöser für die schriftliche Parallelkommunikation gesehen werden – so gaben Hörer/-innen Rückmeldung zum Empfang. Sie stellten aber auch Fragen zur Schweiz, die dann wiederum in spezifische Programme für Hörer/-innen eingeflossen sind.[100] Eine Abhängigkeit von Briefkontakten ist charakteristisch für Kurzwellenradio. Erst über Briefe konnte eine wechselseitige Kommunikation zwischen Hörer/-in und Mitarbeitenden des Radios gepflegt werden. Kurzwellenradio beschränkt sich somit nicht nur auf das Akustische. Das Hörerleben wird im Medium des Briefes rückgekoppelt und zugleich kulturell verhandelt.

Anschliessend an die Frage, inwiefern das Medium Radio als akustisches Medium aufgrund qualitativer Einbussen und asemantischer Hörweisen seine Wirkung tatsächlich in der Art entfalten konnte, wie es in entsprechenden historischen Diskursen angenommen wird, stellen sich weitere Fragen. So die Frage, ob der Briefkontakt zwischen Sender und Hörer/-in für die Kulturvermittlung nicht entscheidender gewesen sein könnte als das Radioprogramm an sich. Bisher wurden in Anlehnung an die Praxis beim Radio das

100 In allen Sprachdiensten des KWDs gab es Hörerbriefsendungen, Frage- und Antwortsendungen oder Quizsendungen, an denen die Hörer/-innen sich beteiligen konnten.

Briefeschreiben und das Versenden von QSL-Postkarten unter dem Blickwinkel der Hörer*reaktion* beurteilt. Es stellt sich die Frage, ob der Rückkopplungsvorgang im Medium des Schriftlichen nicht etwas mehr in den Kern der Kulturvermittlung gerückt werden muss. Dies macht die Sendungen selber viel mehr zu einem Verbindungsangebot, zum Anstoss der Kontaktaufnahme. Die Kommunikation *über* das Medium Radio in den Briefen wird dabei zum gemeinsam verbindenden Thema zwischen Hörenden und dem Radiosender, der für die Schweiz agiert. Die Kulturvermittlung findet im Medienensemble von Radiosendung und Briefkommunikation statt. Inwiefern das internationale Radio zum Brieffreund, zur Brieffreundin und zur Anlaufstelle für allfällige Fragen zum Land wurde, könnte über weitere Untersuchungen noch genauer beleuchtet werden.[101] In vorliegender Forschungsarbeit hat sich vor dem Hintergrund von Noise und der Unilateralität von Radiowellen aber letztlich abgebildet, dass der Rückkopplung im Brief eine grössere insbesondere selbstlegitimierende Bedeutung zukommt als diejenige einer nur ›netten Hörerreaktion‹. An das Argument der Subversion anschliessend, könnte man folgern, dass erst die Briefkommunikation das Gelingen von Kultur- und Landeswerbung ermöglicht hat und damit Noise als kommunikationstheoretisches Problem etwas abgemildert hat. Dazu kommt aber, dass Noise in seiner Doppelrolle nicht nur einen Subverseur, sondern auch einen emotiv-auditiven Akteur darstellt: Die von den Hörer/-innen im Äther gesuchte und erfahrene internationale, exotische oder eben kosmopolitische Erfahrung geht nicht ohne das Rauschen, welches beweist, dass das Signal von fern kommt, das ›Alpenrauschen‹ doch tatsächlich aus der Schweiz stammt.

101 Dazu könnten weitere Radioaufnahmen von Kurzwelle gemacht werden, um den erhaltenen Eindruck zu prüfen. Weiter könnten auch die erhaltenen Briefzeugnisse näher beleuchtet werden (siehe dazu die Dissertation von Fanny Gutsche, die sich im Rahmen des Forschungsprojekts Broadcasting Swissness eingehend mit dem Korpus der Hörerreaktionen beschäftigt hat).

6 Anderes hören

Vorliegende Untersuchung beschäftigte sich mit Kurzwellenradio, einem transnational agierenden Kommunikationsinstrument. In der hier fokussierten Zeitperiode von 1950 bis 1975 war dieses Medium Teil eines international politisch angespannten Settings. In Kapitel 3 wurde das im geschichtswissenschaftlichen Diskurs dominierende propagandistische Bild von internationalem Radio diskutiert. Internationales Radio als ideologisches Kampffeld zwischen Ost und West, internationales Radio als Instrument politischer Propaganda findet dabei in der Forschungsliteratur einen grossen Konsens. Eine aktuelle Radiogeschichtsschreibung beginnt aber auch vermehrt die länderverbindende Rolle hinter dem ›Propagandakrieg‹ miteinzubeziehen. Diese verbindende Funktion von internationalen Radiosendern im Blick, wurde deshalb ein Bezug zu kulturdiplomatischen Länderbeziehungen während des Kalten Kriegs hergestellt: Internationale Radiosender eröffneten einen globalen Kommunikationsraum, in welchem Nationalstaaten ihre Stimmen hören liessen und nationale kulturelle Errungenschaften in Umlauf brachten. Dieses direkte Ansprechen von ausländischen Hörer/-innen durch einen Nationalstaat wird auch als friedensorientierte Länderbeziehung, als ›Völkerverständigung‹ beschrieben. Es wurde gezeigt, dass internationales Radio auch als Vermittler, als kultureller Übersetzer gesehen werden kann. Unter dem Blickwinkel dieser transkulturellen Übersetzungsleistungen wurde in vorliegender Arbeit anstelle von Propaganda der neutralere Begriff Kulturvermittlung gewählt. Internationales Radio als Teil einer verbindenden Verflechtungsgeschichte deutend, verweisen die Radiohistoriker Badenoch, Ficker und Heinrich-Franke darauf, dass dieser neue Blick auch die Ohren frei macht für die damals neuen Hörerfahrungen, die internationales Radio den Hörer/-innen eröffnen konnte. Dies, so würden sie hoffen, soll in den Fokus kommender

Untersuchungen einfliessen.[1] Das Radioarchiv des Schweizerischen Kurzwellendienstes (KWD) bot die Chance, solche Hörerlebnisse zu untersuchen.

In der vorliegenden Arbeit wurde vorerst auf der Basis ausgewählter Sendungen der KWD aus Sicht kommunikativer, repräsentativer und ästhetischer Wirkungen untersucht. Über eine induktive Stossrichtung sollten materialnah Fragen entwickelt werden. Es sollte dabei die Möglichkeit offengehalten werden, Kurzwellenradio über das Klangmaterial auch »gegen den Strich« verstehen zu können: In Anlehnung an den Kultur- und Literaturtheoretiker Walter Benjamin und an den Klangkulturforscher Jochen Bonz wurde eine mögliche Irritationskraft der Archivklänge in die Untersuchung eingebunden. Über das Klangmaterial sollte aus einem auditiven Erfahrungsbereich heraus eine Position entwickelt werden, die nicht über eine zu frühe Deutung, aber auch nicht über eine zu enge Einschränkung auf spezifische, insbesondere schriftliche Quellen, mögliche andere Deutungsräume ausschliesst.[2]

Die kulturpolitisch motivierte Vermittlung von Kommunikationsinhalten und zusätzlich deren Übermittlung über Radiowellen zeigten sich als die beiden näher zu betrachtenden Seiten der spezifischen Erfahrung des damaligen Radiohörens. Diese beiden, letztlich zusammengehörigen Seiten, wurden in zwei separaten Analyseteilen – den Kapiteln 4 und 5 – und ihren je zwei Fallbeispielen näher herausgearbeitet.

6.1 Radiofoner Dokumentarismus

Auf der Seite der Kulturvermittlung beschäftigte sich die Arbeit mit Radio als Kommunikations- und Massenmedium. Es ging um die Frage, wie die Schweiz als alpines Land zu einem Imaginationsraum für weltweite Hörer/-innen werden konnte. Die Untersuchung eines Features und einer Hörserie des Kurzwellendienstes in Kapitel 4 vermochte darzulegen, wie das Dokumentarische zum Ausdruck von Swissness genutzt wurde.

In einer Sendung der Reihe *Don't Just Stay Here – Do Something* wird die Schweiz über aktuelle Wintersporttrends als innovative Tourismusdestination inszeniert (Fallbeispiel #1). Für das Feature aus dem Jahr 1975 wurden grosszügig O-Ton-Aufnahmen in den Alpen, sogenannte ›Bruitages‹, hergestellt. Die aufgezeichneten Aktionen des Reporters wurden zum ›ear-catcher‹.

1 Vgl. Badenoch/Ficker/Heinrich-Franke 2013.

2 Vgl. Benjamin 1991 und Bonz 2015.

Eine akustische alpine Landschaft mit Geräuschen von Sportgeräten, persönlichen Kommentaren und stimmlich übermittelten Emotionen entstand. Die Einbettung von ›Bruitages‹ zwischen Sprechertext und Musik im Feature eröffnet einen unmittelbaren und persönlichen Zugang zu damals neuster alpiner Sportkultur der Schweiz. Dabei ist die Sendung nicht nur im Inhalt, sondern auch über die gewählte Darstellungsform innovativ. Die auditive Präsenz des Reporters im Feature zeigte sich im dazu erstellten Wahrnehmungsprotokoll als eine stimmlich-physische Übertragungsleistung: Die aufgenommene Stimme, die sie begleitenden Bewegungsgeräusche und die Umgebungslaute ermöglichten es, die Erlebnisse nachzuempfinden, zu reimaginieren. Der affektive Gehalt in der Stimme, die am Beispiel einer spektakulären Bobfahrt nachgezeichnet wurde, zeigte sich dabei als verantwortlich für eine emotive Übertragungsleistung zwischen Reporter und Hörer/-in. Diese auditive Übertragung eröffnet in Anlehnung an Barthes einen intersubjektiven Raum, welcher unterschiedliche Reaktionen in den Teilnehmenden des kollektiven Hörexperiments ausgelöst hat: Gewisse bekamen Lust, selber eine der Sportarten wie die Bobfahrt zu versuchen, andere wurden hingegen von der Risikohaftigkeit des Unterfangens abgeschreckt.

Die Art der Darstellung von Sportarten, welche heutige Risiko-, Abenteuer- und Freestylesportarten vorwegnehmen, erinnert an Videoaufnahmen privater teils spektakulärer Sporterlebnisse, die gegenwärtig im Internet kursieren. Beispiel dafür ist die Verbreitung von Bild-, Klang- und Videomaterial von teils extremen Wintersporterlebnissen über einschlägige Plattformen wie YouTube oder über Personenprofile auf Social Media. Was solche Aufnahmen verbindet, ist ihre teils mangelnde Qualität: So sieht man auf YouTube ausfallende, unscharfe oder verwackelte Bilder genauso wie man Keiths Stimme teils kaum hört, weil das Mikrofon an seiner Kleidung schabt. Die Darstellungsweise von ›Schweiz‹, wie sie der KWD in dem Beispiel praktizierte, ist ein frühes Beispiel einer aufgrund medienreferenzieller Artefakte zwar imperfekten, dafür unmittelbaren und persönlichen Medienpraxis. Die medienreferenziellen Klänge, die im Feature hörbar sind, sind dabei Ausdruck einer Erlebnisauthentizität – von Liveness.

In einer Hörserie über die *Heidi*-Romane wird eine vormoderne, naturbelassene und im Gegensatz zum Feature eher archaische Schweiz dargestellt. Unerwartete Bezüge zu Liveness zeigte die exemplarisch untersuchte Episode 3 der arabischsprachigen *Heidi*-Hörserie von 1968. Dies aber nicht durch mediale Störeffekte, sondern dadurch, dass *Heidi* zeitlich ins Jetzt des

Jahrs 1968 versetzt wurde. Heidi wird in der Sendung zur Interviewpartnerin eines Redaktors und Sprechers des KWDs. Das Buch wurde somit zu einer biografischen Erinnerung einer Person, die ähnlich wie in einem Porträt aus ihrem Leben erzählt. *Heidi* als fiktionaler Text wurde in eine berichtende, eine faktuale Erzählweise übertragen. *Heidi* ist eine Mischung von fiktionalen und faktualen narrativen Elementen. Beide Beispiele, das Feature und die *Heidi*-Adaption, auch wenn sie von zwei unterschiedlichen Sprachdiensten stammen und thematisch weit weg voneinander liegen, wenden dokumentarische, respektive dokumentarisierende Strategien an, nehmen durch O-Ton, durch berichtende Erzählweisen, durch Emotionalisierung von ›tatsächlichen‹ Erlebnissen Bezug auf die Wirklichkeit.

Über die auditiv-ethnografische Untersuchung der beiden Sendungen zeigte sich das Dokumentarische als wichtige Grundlage der individuell gewählten Darstellungsformen. Auch wenn die zwei Sendungen von ihrem Inhalt her in sehr unterschiedliche Richtungen tendieren, wird in beiden über akustische und formale Realitätsbezüge, über inszenierte Liveness und die Wahl oder Anlehnung an dokumentarische Darstellungsformen eine alpine Schweizer Kultur mediatisiert. Dazu wurden innovative Vermittlungsformen entwickelt.

Hinter dem unterschiedlichen Klangspektrum der beiden Sendungen kann dabei eine grundlegende audiopraktische Auseinandersetzung mit der Geräuschhaftigkeit gezeigt werden: Die Geräusche der Sportgeräte, die eine winterliche alpine Szenerie nachvollziehen lassen, wurden zu einem ausschlaggebenden Element einer zu vermittelnden Klanglandschaft. Dabei wurden auch Störgeräusche in Kauf genommen. Hingegen klingt Heidi durch die Sprecheraufnahmen im Studio und die dazwischen auftauchenden qualitativ ebenfalls guten Musikaufnahmen sehr rein: In Studioaufnahmen werden medienreferenzielle Klänge möglichst vermieden – denn die Klänge sollen möglichst transparent daherkommen. Das Medium, dessen Materialität und materielle Präsenz wird vor dem Ideal eines reinen Klangbildes vermieden, das Medium wird unhörbar gemacht.[3]

Die beiden ersten Fallbeispiele machten deutlich, wie es auch eine gewünschte Geräuschhaftigkeit des Alpinen gegeben hat: Umgebungsgeräusche als Marker von Spontanität und Liveness können einen authentifizierenden

3 Hainge 2013, S. 115–128.

Effekt haben. Von diesen aufgenommenen Geräuschen ausgehend, stellte sich vor dem Hintergrund der Übermittlung der montierten Aufnahmen die Frage, welche Geräusche zum gewünschten Signal noch dazukamen. Die asemantische auditive Präsenz des Mediums zeigte sich als genauso elementarer Teil des auditiven Erlebens von Kurzwellenradio wie die semantische Seite der nationalen kulturvermittelnden Bestrebungen.

6.2 Noise und Kosmopolitismus

In welcher Qualität trafen die Programme des KWDs bei den Hörer/-innen ein? Auf diese Frage geben die Digitalisate aus dem Radioarchiv des Kurzwellendienstes leider keine Auskunft. Die digitalisierten Tonbänder dokumentieren die Sendequalität. Sie lassen das Radio von seiner kommunikativen Seite näher betrachten. Über die exemplarischen Analysen in Kapitel 4 wurde seiner kulturvermittelnden Funktion nachgespürt. Doch den archivierten Tonbändern fehlt das Radio von seiner technisch-operativen Seite als Übermittler. Kapitel 5 widmete sich der Hörbarwerdung des Übermittlungsprozesses und näherte sich dabei der Empfangsseite vom auditiven Erleben von Kurzwelle. Dabei beschäftigte sich dieses zweite Analysekapitel mit der Geräuschhaftigkeit, der »Störung« oder dem »Noise« des Übermittlungsprozesses, was eine Hi-Fi-Aufnahme der Produzenten zu einer geräuschhaften Aufnahme ›lo-fi-isieren‹ kann. Hörer/-innenbriefe aus dem Archiv des KWDs geben Zeugnis davon ab, wie nur durch eine gelungene technische Übermittlung die kulturvermittelnden Absichten wirksam werden konnten. Denn wenn die Empfangsqualität nicht stimmt, fallen auch Hörerumfragen des Senders negativ aus. Das Ausbleiben erwarteter Hörerreaktionen stellte gar die institutionelle Legitimation infrage. Anhand von zwei Fallbeispielen wurde nachgezeichnet, wie die technische Überwindung von grossen räumlichen Distanzen durch die Kurzwellentechnik einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Empfangs- und damit Klangqualität gehabt haben musste. Um diese Hörbarwerdung der Übermittlung untersuchen zu können, wurde ein Demonstrationsexperiment durchgeführt. Im Rahmen von Fallbeispiel #3 wurde Kurzwellenradio als heute noch aktives Medium mit einbezogen. Über eine Feldforschung im heutigen Kurzwellenäther wurden auditiv-qualitative Aspekte des Mediums erfahrbar gemacht: Für mich war es vorerst keine leichte Aufgabe, Kurzwellen zu empfangen, auch wenn es heute noch zahlreiche Sender gibt. Es hängt von Tageszeit und der Umgebung ab, ob

Sender empfangen werden können. Dazu kommt, dass sich im teils dominanten Eigenrauschen eines Kurzwellenempfängers schwer erkennbar die Sendestationen verstecken. Kurzwellenhören, so zeigte die persönliche Erfahrung, erfordert eine Verschaltung von genauem Hinhören und feinmotorischem Drehen an Abstimmungsknöpfen und Reglern. Dabei wurden auch die qualitativen Schwankungen des Empfangs deutlich. So förderten die insgesamt sechs Stunden Aufnahmen der Hörsessions eine Vielfalt medienreferenzieller Geräusche zutage.[4] In einem kollektiven Hörexperiment mit einem aus den Aufnahmen zusammengestellten Demotrack liessen sich individuelle Hörweisen untersuchen: So liessen sich anhand der Beschreibungen von 13 Teilnehmenden deren kausale, reduzierte oder assoziierende Hörmodi herausarbeiten. Medienreferenzielle Klänge rücken dabei solche nicht semantischen (oder asemantischen) Hörweisen mit in den auditiven Erfahrungsraum von Kurzwellenradio.

Störgeräusche und nicht semantische Hörweisen wurden an einem Beispiel aus der Untersuchungsperiode weiter verhandelt. Über das Fallbeispiel #4, das ein aufgezeichnetes Gespräch zwischen Bergführern auf dem Matterhorn und einem Interviewer in Zermatt von 1950 beinhaltet, wurden die kommunikativen Schwierigkeiten bei schwachem UKW-Signal hör- und spürbar. Es entstand der Eindruck, dass in dieser Sendung für Auslandschweizer/-innen die Exklusivität des Erlebnisses wichtiger sein musste als die semantischen Bedeutungen, die Wissensinhalte an sich. Eine affektive Message an die Hörer/-innen, ihre Teilhabe bei einem einmaligen und rekordverdächtigen

---

4 Eine Frage, die mit in die Diskussion um Hi-Fi und Lo-Fi hineinspielt, ist diejenige, inwiefern ein Kurzwellenempfang im Jahr 2016 am Beispielstandort in Berlin-Mitte repräsentativ für den Empfang des KWDs an einem Ort in Übersee in den 1960er Jahren sein kann. Hier spielen verschiedene kritische Faktoren mit hinein, die ohne entsprechende technische Kenntnisse und Experimente nicht einfach abzuschätzen sind: Auf der einen Seite bestanden qualitätsmindernde Aspekte. So die heute durch Mobilfunkantennen und weitere elektromagnetische Geräte verstrahlte urbane Umgebung. Zudem verfügte der für die Untersuchung meistgenutzte Kurzwellenempfänger über keine optimale Empfangsantenne. Auf der anderen Seite konnte ein qualitativ hochwertigeres Empfangsgerät als diejenigen, die damals im alltäglichen Gebrauch Usus waren, genutzt werden. Zu Empfangsqualitätsverbesserungen führen auch die heute leistungsstärkeren Sendeanlagen. Ob sich diese technischen Minus- und Pluspunkte dabei in etwa austarieren und die Untersuchungssituation damit der Empfangssituation von damals doch nahegekommen ist, lässt sich aber leider nicht abschliessend beurteilen.

Erlebnis rückt in den Mittelpunkt: Kulturvermittlung als Informationsvermittlung wird zweitranging. Die technische und humanphysische Sensation wird dabei nicht nur in den Stimmen vom Gipfel, sondern auch in der akustischen Präsenz des Mediums erfahrbar. Dies führte zur These, dass hier eine technische Befähigung genauso zum Marker nationaler Leistung werden kann wie der gemeisterte Berg.

Mittels des Demonstrationsexperiments und der Matterhornsendung liessen sich klangliche Qualitätseinbussen von Radioübermittlung und die Ambiguität der vernommenen »Noisiness« skizzieren. Denn war das damals gehörte ›Alpenrauschen‹, wie es beispielsweise über ›Bruitages‹ von einer Schlittenfahrt oder im entfernteren über aufgenommene Jodelklänge vermittelt werden sollte, tatsächlich von den Alpen oder kam es aus dem Gerät, war also der technischen Übermittlung geschuldet? Im Hörerleben von Kurzwelle, so stellte sich die Frage, waren die lokalen, die produzierten und gewollten Klänge durch ihre Abnützung auf der Reise von dazukommenden Störgeräuschen kaum mehr unterscheidbar: Werden die Töne, Klänge und Geräusche aus den Alpen erst durch ihre hörbare Übermittlung zu einem kosmopolitischen Erlebnis für die Hörer/-innen?

In beiden Fallbeispielen des fünften Kapitels wurde die Materialität des Mediums in den Fokus gestellt. Dabei zeigte sich, wie Noise zu einem ›ear-catcher‹ werden kann. In welcher Beziehung stehen produzierte semantische Inhalte und ungewollte asemantische ›Störungen‹? In welchem Verhältnis sind Kulturvermittlung und Übermittlung zu denken? Über die eingeschlagene auditive Perspektive, über die Sicht des auditiven Erlebens wurde der Zusammenhang von Übermittlung und Vermittlung in dessen historischer Tragweite diskutiert. Dabei liessen sich aus der Analyse drei Les- respektive Hörarten entwickeln, die in Unterkapitel 5.4 eingehender diskutiert wurden:

1. *Subversion*: In Anlehnung an das kommunikationstheoretische Modell von Shannon und Weaver, welches Noise als Störung eines Nutzsignals auffasst, können die vernommenen medienreferenziellen Klänge (Störungen) als semantische Erosion wirken. Die Widerständigkeit von Noise wird dabei zu einer subversiven Kraft: Störgeräusche unterminieren die kulturvermittelnden oder propagandistischen nationalen Bestrebungen, die mit Kurzwellenradio in Zusammenhang stehen. Internationales Radio wird in Abhängigkeit von einem technischen Dispositiv gedeutet, welches dessen journalistische Seite,

dessen Kommunikationsabsichten, zu unterminieren vermag. Dieses Argument kann insofern noch verschärft werden, als Kurzwellenradio durch die zunehmende Konkurrenz des Fernsehens in den 1960er Jahren immer mehr zu einem Hobbymedium für Technikfreaks wie den Wellenjägern und Kurzwellenamateuren geworden ist, welche sich wohl erst sekundär für die Inhalte interessierten. Allfällige kulturdiplomatische Bestrebungen könnten damit ab einem gewissen Zeitpunkt immer stärker ins Leere gezielt haben.

2. *Anmutung*: Das Rauschen im Kanal ist bei Kurzwellenradio nicht (nur) als Störung zu werten. Das Rauschen im Kanal trägt zur Anmutungsqualität des Mediums bei. Die Geräuschhaftigkeit wird zu einer Eigenheit, zu einem eigenen Wert des Mediums. Dies geschieht auch dadurch, dass die hörbaren Qualitätseinbussen auf die Herkunft des Signals, auf dessen Überwindung von räumlicher Distanz verweisen. Einen Begriff aus der Oberflächenkunde entlehnend, könnte man diese Anmutungsqualität auch mit ›Patina‹ bezeichnen.
3. *Rückkopplung*: Wie in Kapitel 5.1 näher ausgeführt werden konnte, waren internationale Radiosender von schriftlichen Hörerreaktionen abhängig. Kurzwellenradio kann mit Bezug auf seine Rückkopplung in der Briefkommunikation näher betrachtet werden. Dabei kann die Frage gestellt werden, ob diese teils zweiseitige schriftliche Kommunikation im Hinblick auf eine kulturvermittelnde Wirkung nicht sogar eine wichtigere Rolle eingenommen haben könnte als die Inhalte der Radiosendungen selber: Waren die empfangenen Radiowellen Initialzündungen zu Brieffreundschaften zwischen Radiohörer/-innen und der Schweiz?

Noise kann als Subversion politischer Absichten verstanden werden. Es kann als qualitatives Merkmal, als Anmutung und Attraktion des Mediums gehört werden. Zudem stellt sich die Frage, ob die Briefe für eine Kulturvermittlung, die kulturdiplomatische Ziele verfolgt, nicht die wichtigere, da nachhaltigere Rolle für internationale Beziehungen gespielt haben könnten als die Radiosendungen für sich alleine. Das Hören von Kurzwelle hat eine kommunikative genauso wie eine medientechnische Seite. Nicht nur die gehörten Inhalte der Sendungen, auch der gehörte Übermittlungskanal beeinflusst die auditive Erlebenswelt von Radio. Aus den Erfahrungen mit Störgeräuschen heraus, wie sie in Fallbeispiel #3 und #4 nachgezeichnet wurden, kann davon ausgegangen

werden, dass Menschen in den Jahren zwischen 1950 und 1975 Kurzwellenradio und allgemein analoges Radio anders hörten als wir heute. Radiohören war bis zur flächendeckenden Verbreitung der UKW-Qualität sowie von frequenzstabilen Radiogeräten von analogem Rauschen geprägt. Verrauschte Signale sind Hörer/-innen aus dem Zeitalter digitaler Hi-Fi-Qualität nicht gewohnt. So kann angenommen werden, dass die damaligen Hörer/-innen Lo-Fi-Qualität gewöhnt waren und aus ihrer auditiven Erfahrung heraus eine Sendung als qualitativ gut beurteilen würden, die wir heute als verrauscht und qualitativ mangelhaft wahrnehmen, da wir von den heutigen Alltagsmedien tadellose Studioqualität vernehmen. An die Diskussion der Soundscape-Forschenden über eine Lo-Fi-isierung der menschlichen Umwelt, wie sie ab den 1970er Jahren begonnen hat, kann auf der Seite der Medien eine immer stärkere ›Hi-Fi-isierung‹ festgestellt werden. Eine gewohnte Hi-Fi-Qualität erzeugt im Rahmen von Medienkonsum andere Wahrnehmungsfilter und Hörerwartungen, als sie im Untersuchungszeitraum vorhanden gewesen sind.

Die neuen Hörerfahrungen des Kurzwellenradios bestehen somit nicht nur aus neuartiger Musik, unbekannten Sportarten oder einnehmenden Hörgeschichten. Über den Lo-Fi-Noise, die Geräuschhaftigkeit der Übermittlung, wird bei Kurzwellenradio zugleich auch die Distanz fühlbar. Kurzwellenradio, so die abschliessende These vorliegender Untersuchung, vermochte in den Hörer/-innen nicht nur aufgrund von »hehren« Kommunikationsabsichten ein Gefühl der »Völkerverbindung«, des Kosmopolitismus auszulösen, sondern auch aufgrund dessen, dass Raum und Distanz noch sinnlich erfahrbar werden. Die Einstellung des Radioapparats, die Suche nach Sendeinseln in einem Meer von Rauschen wird zum kosmopolitischen Akt. Die Kontaktaufnahme mit dem akustischen »Anderen« wird auditiv-performativ gelebt. Kosmopolitismus als ein »sense of universal worldliness«[5] zeigt sich dabei im auditiven Erleben genauso wie in der thematisierten Rückkopplung durch Briefe, die die Hörer/-innen an die Radiostationen gesendet haben. Auch in der zeitlichen Verzögerung, die eine Briefkommunikation mit sich bringt, wird Distanz spürbar. Somit wird diese räumliche Dimension, die im Kurzwellenradio als Echtzeitmedium und im schriftlichen Medium überwunden wird, stets sinnlich erfahrbar. Diese Präsenz des Raumes unterscheidet Kurzwelle

---

5 Malasree Neepa Acharya: Cosmopolitanism. In: Noel B. Salazar/Kiran Jayaram (Hg.): Keywords of Mobility: Critical Engagements. New York 2016, S. 33–54, hier S. 36.

massgebend von digitalen Kommunikationsformen. Wie Joshua Meyrowitz schreibt, geht den elektronischen Medien die räumliche Dimension verloren.[6] Die Bedeutung der Erfahrung dieser räumlichen Dimension im Rauschen sowie in der Zeit, die vergeht, bis ein Brief einer Hörer/-in beim Sender eintrifft und umgekehrt, unterscheidet die analoge Medienkultur massgeblich von der heutigen digitalen. Das Rauschen im Kanal vermag als auditiver Marker von Distanz das Gefühl des Kosmopolitischen erst recht zu unterfüttern. Die ständige Gefahr des Entschwindens des weit gereisten Signals macht es zu etwas Flüchtigem und Rarem. Die hörbare Patina der Distanz und der Abnützung des Kurzwellensignals macht Radiohören erst zu einem kosmopolitischen Erleben. Höre ich heute Radio über das Internet, spielt es keine Rolle, ob der gespielte Song aus der Schweiz oder aus den USA kommt. Er klingt gleich. Ich merke den Daten nicht an, dass sie auf einem Server in China gespeichert sind. Das kosmopolitische Empfinden ist der digitalen Welt aufgrund ihrer meist homogenen Hi-Fi-Qualität abhandengekommen.

Der hier praktizierte Zugang zu Kurzwellenradio vermag die im historischen Diskurs stark kulturpolitisch ausgerichtete Sichtweise auf Kurzwellenradio als journalistisches Medium zu ergänzen. Eine auditiv-ethnografische Zugangsweise, welche das alltägliche mediatisierte Erleben von Menschen und hier das Hörerleben von Kurzwelle in den Fokus rückt, kann bestehende Sichtweisen herausfordern. Internationales Radio als öffentliche Institution zu verstehen, die aus Legitimationszwängen handelt und von dahinterliegenden identitäts- und kulturpolitischen Diskursen durchtränkt ist, ist ein wichtiges, aber nur eines von weiteren möglichen historischen Narrativen. Doch dieses Narrativ gibt nur schwer den Blick auf andere mögliche historische Narrative frei. Eine sensorische Geschichtsschreibung, wie sie hier versucht wurde, greift über offizielle Begriffe wie Propaganda, Landeswerbung oder Kulturdiplomatie hinaus. Kurzwellenradio zeigt sich von einer inoffiziellen Seite als auditives Handlungsfeld menschlicher und nicht menschlicher Akteure sowie als klanglicher Imaginationsraum, in welchem affektive, asemantische und subversive Elemente zusammenspielen. Es sind Elemente, in denen die Deutungsoffenheit von Klängen und die ausgelösten Eindrücke und Emotionen widerhallen. Denn letztlich bleiben die inneren auditiven Welten von damaligen Radiohörer/-innen verklungen. Über die hier entwickelte

6 Vgl. Meyrowitz 1985.

auditiv-ethnografische Zugangsweise lassen sich vergangene Welten auditiv ersinnen, über das Hörerleben reimaginieren. Auditive Ethnografie ermöglicht damit eine Annäherung an verklungene Welten und ist dabei immer auch Annäherung an das Ephemere, das eine Geschichtsschreibung und Klänge als Phänomene nahezu schicksalshaft miteinander teilen.

7 Anhang

7.1 International Broadcasting Program Categories

1. **Information: News and Commentary**

   Newscasts – lenght and content vary, but almost all stations carry them. Some feature primarily domestic news, some feature foreign news, most present a mixture of the two. BBC carries a weekly feature consisting solely of reports from its overseas correspondents.

   Commentary – sometimes by station staff, sometimes by outside experts or journalists, sometimes taken directly from domestic and foreign media. Editorials – drawn largely from the domestic media, as in »roundups« of editorial opinion. Editorials written and delivered by station staff are very rare.

   Discussions and Interviews – often rebroadcast from domestic radio and television, e. g. AFRTS' rebroadcast of ABC's »Issues and Answers«.

2. **Information: Features (for particular audiences on particular subjects)**

   Business and industry – usually straightforward reports on domestic developments. However, BBC and VOA have special programs to directly promote British and U. S. products.

   Agriculture – much the same as for Business, but no promotional programs.

   Science – sometimes reports, sometimes interviews, occasionally lectures, speeches etc.

   Medicine – much the same as for Science, but usually with heavier emphasis on interviews and lectures.

   Religion – usually talks, sermons and interviews, the latter frequently on »non-denominational« subjects. Also religious services. (Religion could also be consideres under »Cultural Propaganda«. It all depends on your point of view!)

   Military – very rare as a feature category, but certain AFRTS[1] programs dealing with armed forces activities can be included here.

1 American Forces Radio and Television service.

Women – few stations have specific feature programs for women, but several include such programs as occasional elements within a program bearing an »umbrella« title, such as Radio Berlin International's »The Land We Live In.«
Youth – much the same as for Women, but a few stations, e. g. Radio Moscow, carry features such as »The Younger Generation« which deals with the accomplishments of »young people«.
Problems in society – if treated at all in features, they usually appear as a series of broadcasts (a number of weeks) within an »umbrella« program.
Ideological – explanations and/or applications of a political or religious ideology. Fairly frequent in the schedules of Communist and religious stations. Rare in Western and Third World broadcasting.

3. **Entertainment and Cultural Propaganda**
Popular Music – sub-categorization might be helpful here (e. g. folk, jazz), but it is very difficult because of the ambiguity of those terms when applied at an international level. One subcategory worth mentioning, however, is the practice followed by certain stations of plraying music of some other country or region, and certain stations devote specific programs to this (e. g., Radio Cairo's Music of India, Radio Japan's Melodies of Asia).
Classical Music – if understood in a truly international sense, most stations broadcast such music, often with accompanying commentary about the composer, the artist etc. This is less often the case with popular music, but such commentary is not altogether absent there.
Cultural heritage and life – often includes interviews with painters, composers, architects etc. A sub-category here is book reviews, which are done by several stations on a continuing basis.
Documentaries and drama – usually done as part of an ongoing series (e. g., VOA's Studio One, BBC's World Theatre). May be written and produced by the international operation itself, or may be taken directly from the domestic service.
Sports – as handled by most international operations, this would appear to be a mixture of entertainment (whe a game or context is broadcast), cultural propaganda and straight »news« (roundups of baseball, cricket, soccer scores). Programs within this category often appear to be intended as much for expatriates as for truly »foreign« listeners.
Light entertainment – includes quiz shows (e. g. BBC's Brain of Britain) and variety shows. These are almost always taken directly from a domestic station, and are intended primarily for the expatriate audience, but they probably serve as cultural propaganda for certain overseas listeners. A particular sub-category here – and one that is produced by the international operations themselves – is the modified disc-jockey format used in VOA's Breakfast Show and by numerous other international stations. These programs have hosts (and at times, hostesses) who sometimes converse with each other between records, occasionally answer

listener mail on the air, play a good deal of popular music, but also »take time out« for brief features, newscasts etc. These programs are more than just light entertainment, but their mixtures of elements makes them difficult to classify, and the underlying mood is certainly light.

Everyday life – often in the form of »portraits« of individuals in society (thus serving to »humanize« the nation), but also collections of brief reports on life in the nation's capital, principal cities etc.

4. **Formal instruction**

Languages by radio – virtually all of the government sponsored international broadcast operations offer at least the beginning level of instruction in their own national languages(s) [sic!], and a few (e. g. Radio Cairo, BBC) offer more advanced work. Radio Cairo has even carried a regularly-scheduled program in which it answered specific questions from listeners relating to the learning of Arabic.

Aspects of language instruction – intended primarily for teachers in other countries who are teaching »your« language. Pedagogical tips, background information etc. Very rare.

5. **Inducing Listeners to Write (and to Listen to Other Programs)**

Listener request programs – listeners are specifically invited to request their favorite songs, which in turn are played within a specific »listener request program«.

Answer to listener mail – most international operations feature at least one such program weekly; sometimes there are several, subdivided by areas of the world from which the requests come and to which broadcasts are beamed. Occasionally, these questions are answered by »experts«, but generally they are handled by staff members.

»*Contest« and promotional announcements* – done almost universally.

DX programs – designed to facilitate exchange of reception information among hobbyist, but also te get them to send reception reports to the station.

Aus: Donald R. Browne: International Radio Broadcasting. The Limits of the Limitless Medium. New York 1982, S. 353–356 [Kursivierungen im Original unterstrichen].

7.2 Faksimile Don't Just Stay Here Do Something: Winter and Spring Sports

BANDE 6:

SERIES :

BROADCAST : (date)

NO :

TITLE :

PRODUCER :

PARTICIPANTS :

FEES : YES/NO

MUSIC :

LENGTH :

OBSERVATIONS : ....

STUDIO:

NOW something for the braver or perhaps madder type of winter visitor. The Cresta run/ at St Moritz must be the most famous tobоggan run in the world. But it is not so exclusive as the jet set and aritocratic legend surrounding its name and St Mortiz would suggest. If you have a hundred francs and plenty of nerve you can have five runs and then apply for membership of the St Moritz toboggan club. Only skeleton bobs are allowed on the run. Riders wear crash helmets, metal studded gloves and steer with metal shod boots. The best riders go down the run at over sixty miles per hour head first with their noses less than an inch above the ice. The famous bends in the track have their own evocative names. The shuttlecock probably being the most infamous. Keith Cooper met two of the more senior members of the club............... and .... First .... explians how the/famous run got its name.

BANDE VII

.... learn and progress slowly." 2.34"

MUSIC

MUSIC MUSIC

BANDE : 7.

SERIES :

BROADCAST : (date)

NO :

TITLE :

PRODUCER :

PARTICIPANTS :

FEES : YES/NO

MUSIC :

LENGTH :

OBSERVATIONS : ....

....

STUDIO

Mad Dogs and Eglishmen go down the cresta run. A little while back ycu heard our resident Mad dog and englishman Keith cooper cn the bergun sledge run. but he has also tried out a far more spectaculrr form of sledging. The three man bob. We are going to stay in st moritz for a while and go over to the bob run which ~~txxxxxx~~ runs more or less paralell with the cresta run from st moritz down to Celerina. The St Moritz bob club ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ has organised something for the braver visitor which goes by the/ seemingly innocuous name of "bob taxi" But it's a taxi with a difference. For 77 francs you can have full insurance a crash helmet, and the middle seat in a three man bob for a trip down the ice shute from st moritz to celerina. Afer its all over you get a drink in the bob club bar called Devil's Dyke vampire blood. Keith cooper volunteered for the trip and found himself sandwiched in between the driver and brakeman at the top of the run.

BANDE VIII

2.16

~~KEITH~~ Studio

Keith ~~He~~ was boasting again. He admitted later that it was one minute 26 seconds and not a new course record of 1 min

Aus: Chris Dickson: Don't Just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports. *Bern 1975, S. 6 f. [Sendungsmanuskript © SWI swissinfo.ch]*

7.3 Ausschnitt einfaches Wahrnehmungs-protokoll (Demonstrationsexperiment)

Gerät: Telefunken Empfänger E 863 KW/2 (Fundus HU)

Bandbreite: 0.75
Betriebsart: A2/A3

Datum	Start	End	Aufnahme	Dateiname	Wahl Bereich	Anzeige Start	End	
10.05.16	13:40		Aufnahme 1	SUD__T469_1	3.48-7.49 MhZ	73159	74861	Rauschen mit teils schönen Knacksern
		13:50			1.50-3.48 MHz	34817	34866	Interessanter oszillierender Zustand bei Min 9/10/ Schluss
10.05.16	13:52		Aufnahme 2	SUD__T470_1	7.49-15.50 MHz	154953		
					3.48-7.49 MHz	34817		Rauschen mit Stimme (Horrormässig), dann arabische Musik
					7.49-15.50 MHz	154300		Min 3:20-06:20 interessantes Rauschen mit Obertönen und Knacksern, Interferenzen
								06:20-07:20 dasselbe etwas tiefere HZ (154337)
						153826		08:00-09:40 arabischer Gesang mit Störgeräusch
		14:03					154956	
10.05.16	14:04	14:06	Aufnahme 3 (oder 4)	SUD__T472_1	7.49-15.50 MHz	154956		
10.05.16	14:08		Aufnahme 4 (oder 5)	SUD__T473_1	15.50-30 MHz	315129		
						314952		00:10-02:10: interessante wie Maschinengeräusche
						315128		02:30-06:30 interessante Knackser
						314957		06:50-08:40 wie Maschinenlärm (oder Horrofilm) Verwandlungen von Rauschen
						314850		ca. 10:00-12:00 zirpendes geräusch mit rauschen wird zu maschinengeräusch
						314911		12:40-13:40 hohes rauschendes helles getöne
		14:22					31512	

Bandbreite: 0.75

Betriebsart: Autom					Wahl Bereich	Anzeige Start	End	
10.05.16	14:27		Aufnahme 5	SUD__T474_1	1.50-3.48 MHz	34819		
						34759		schrill
						34567		schrill
						34553		schrill hoher ton Min 03 wie Tinnitus
						34542		schrill tiefer tinnitus ton Min 04
						34536		schrill noch tieferer tinnitus ton min 05
						33846		schril tinnitus 06:30 mit komischen beatähnlichen schleifen im hintergrund
						33545		mickey mousig 08:10
						17250		SCHNELL gedreht bis hierhin: 10-11:20min mit so wie beats
		14:39					14510	

7.4 Faksimile Broadcasting from the Summit of the Matterhorn

4 THE ABC WEEKLY—September 9, 1950

BROADCASTING from the Summit of the MATTERHORN



● *A brilliant premiere was scored by Swiss Radio last month when, for the first time, live broadcasts were made by a climbing party on the summit of the 15,000-foot Matterhorn.*

IN a country of mountains like Switzerland, the radio reporter's obvious dream would be to make an actuality on one of them. But the practical problems were great; if a mountain renowned enough for a story were to be attempted, then the gear would have to be light, to permit of carrying at great heights.

It would have to be tough to stand up to rough handling on the way up and sudden changes in temperature and pressure, and it would at the same time have to be powerful enough to give broadcast quality when put over the transmitter.

The Lausanne studio of the Swiss Broadcasting Corporation managed it all, with the inventive help of Marcel Chasset, a Swiss amateur operator, better known as HB9FE.

Marcel constructed battery-operated transmitters weighing a little over three pounds and measuring about 6 inches square by about 4 inches deep.

To go with them he prepared folded dipole antennae capable of being reduced to lengths of about two feet, weighing nearly nothing.

Things looked promising when we arrived in Zermatt, the resort town at the foot of the Matterhorn, about ten days before the broadcast was to take place.

The weather that first week-end was fine and clear, the days hot, the stars shining close and comforting at night.

On the Monday there was a tiny thin cloud in the sky—a danger-sign in this region: the Matterhorn was not going to yield any more easily to radio than it had to man in the first place, for until Englishman Edward Whymper climbed it in 1865 no man had ever set foot on its icy summit.

On Tuesday we tested for communication with the village of Zermatt from the Black Lake, 8490 feet up the side of the Matterhorn under a sky of high cloud. In the evening, showers dampened the fireworks of Switzerland's National Day, August 1.

★ By Russell HENDERSON

Late of the A.B.C., now Chief of English Language Division, Swiss Shortwave Service, who assisted in the broadcast.



MERVYN EADIE, *who will produce the play Daddy Was Asleep, to be broadcast at 9.15 p.m., on Friday, September 15, on Interstate.*

THURSDAY had been chosen as the first climbing trial, as far as the Whymper Hut at a height of about 11,000 feet, but the clouds spuming from the graceful but invisible peak put climbing out of the question.

Nevertheless, the climbing party left with six of Zermatt's best guides, led by the famous Otto Furrer, ski champion and with more than 150 climbs to his credit, known as Otto Matterhorn. The others were Johnny Lamb, British alpinist, ex-parachutist, 26-year-old student at Lausanne University, two technicians from Studio Lausanne, and two porters for the gear. (This, duplicated in case of trouble, weighed more than 130 pounds—no light weight for two men at those altitudes.)

They established themselves in the Hoernli Hut at the base proper of the Matterhorn, about a thousand feet above the Black Lake, to which the provisions and radio equipment had been taken by pack mule.

Miserably they sat through hail and snow inside the living quarters of the hut, and we down below, ourselves miserable, sympathised with them over the FM commercial trancievers we were using for intercommunication.

Friday was a little better; the guides more confident.

Early Saturday morning, August 6, the party set out, the central meteorological station having promised 48 hours' clear and fine weather. Successfully test-broadcasting at every stage of the climb, they reached the old Whymper Hut and returned to base.

There was no sleep that night, for we were up at three to record the Mass which, on Sundays, precedes every climb for the guides of this Catholic region.

Paul Vallotton, Outside Broadcasts Chief of Lausanne, who was in charge of the operation, and I smiled in the early morning light as we looked at the slim pyramid against the dawn sky.

"Zermatt calling Matterhorn . . . Come in, Matterhorn . . . Change the antenna position slightly—you're coming in fine . . ."

IT went on all morning: the preparations, the departure, the description of the Ridge, the first tough part; the Old Cabin again, the Solvay Hut farthur up; from the shoulder; even a broadcast from the ropes fixed on the two-hundred-foot high vertical wall near the summit.

We got Johnny Lamb's impressions, asked technical data of the guides. Then at noon, through the telescope, we saw them slowly making their way up the last ice and snow patches to the summit.

Just in time the apparatus was in order for us to catch the "Hurrahs" after they arrived. Felix Julen played God Save the King (which is also the Swiss National Anthem) on his mouth-organ. Then for an hour they answered questions in French for Studio Lausanne and Radiodiffusion Francaise; in English for the B.B.C. and N.B.C. reporters and myself. Finally Karl Lehner, of Zermatt, conversed with the guides in Zermatt dialect.

A storm rising from Italy — the Swiss-Italian border passes over the Matterhorn—brought the party down. The job was done. Another page in the history of alpinism and radio had been written—or spoken.

Radio Canada rebroadcast the Swiss Shortwave Programme, while transcription discs have been sent to the South African Broadcasting Corporation and the New Zealand Broadcasting Service, in addition to the A.B.C.

Aus: Russell Henderson: Broadcasting from the Summit of the Matterhorn. In: The ABC Weekly vom 9. September 1950, S. 4

[Trotz allen Bemühungen konnten die Rechte nicht geklärt werden. Die Autorin ist dankbar für allfällige Hinweise.]

7.5 Literatur- und Quellenverzeichnis

Alle Internetverweise wurden unmittelbar vor der Drucklegung überprüft.

7.5.1 Literaturverzeichnis

Acharya, Malasree Neepa: Cosmopolitanism. In: Noel B. Salazar/Kiran Jayaram (Hg.): Keywords of Mobility: Critical Engagements. New York 2016, S. 33–54.

Adorno, Theodor: Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1962.

Ammann, Raymond/Kammermann, Andrea/Wey Yannick: Alpenstimmung. Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie. Zürich 2019.

Andersson, Öivind: Experiment! Planning, Implementing, and Interpreting. Hoboken (NJ) 2012.

Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1983.

Anonymus: L'horaire des reportages de l'ascension au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 31 (1950), Programmes du 6 au 12 août 1950, S. 1245.

Appadurai, Arjun: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis 2000.

Arantes, Lydia Maria: Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung. In: Dies. (Hg.): Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen. Bielefeld 2014.

Attali, Jacques: Noise. The Political Economy of Music [1977]. Minneapolis 2006.

Augoyard, Jean-François: L'entretien sur écoute reactivée. In: Michèle Grosjean/Ders. (Hg.): L'espace urbain en méthodes. Marseille 2001, S. 127–152.

Augoyard, Jean-François/Torgue, Henry: A l'écoute de l'environnement: Répertoire des effets sonores. Roquevaire 1995.

Bachelard, Gaston: The Poetics of Reverie. Ney York 1969.

Bachtin, Michail M.: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Rainer Grübel (Hg.): Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen von dems. und Sabine Reese. Frankfurt a. M. 1979, S. 95–153.

Badenoch, Alexander/Ficker, Andreas/Heinrich-Franke, Christian: Airy Curtains in the European Ether. Introduction. In: Dies. (Hg.): Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War. Baden-Baden 2013, S. 9–26.

Badenoch, Alexander/Ficker, Andreas/Heinrich-Franke, Christian: Broadcasting and the Cold War: Some Preliminary Results. In: In: Dies. (Hg.): Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War. Baden-Baden 2013, S. 361–373.

Baecker, Dirk: Kommunikation im Medium der Information. In: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): Kommunikation, Medien, Macht. Frankfurt a. M. 1999, S. 174–191.

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a. M. 1982.

Battesti, Vincent: Mics in the Ears: How to Ask People in Cairo to Talk About Their Sound Universes. In: Christine Guillebaud (Hg.): Towards an Anthropology of Ambient Sound. New York 2017.

Bendix, Regina: The Pleasures of the Ear. Towards an Ethnography of Listening. In: Cultural Analysis 1 (2000), S. 33–50.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M. 1991 (Gesammelte Schriften I.2).

Bessire, Lucas/Fisher, Daniel: The Anthropology of Radio Fields. In: Annual Review of Anthropology 42 (2013), S. 363–378.

Bialecki, Jon: Review [zu Vincent Crapanzano: *Imaginative Horizons*]. In: The Journal of the Royal Anthropological Institute 12 (2006), S. 687 f.

Bijsterveld, Karin: Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. Cambridge 2008.

Bijsterveld, Karin: What Do I Do with My Tape Recorder? Sound Hunting and the Sounds of Everyday Dutch Life in the 1950s and 1960s. In: Historical Journal of Film, Radio and Television 24 (2004), S. 613–634.

Birdsall, Carolyn: All of Germany Listens to the Führer: Radio's Acoustic Space and ›Imagined Listening Community‹ in Nazi Germany. In: Ros Bandt/Michelle Duffy/Dolly MacKinnon (Hg.): Hearing Places: Sound, Place, Time and Culture. Newcastle upon Tyne 2009, S. 205–214.

Birdsall, Carolyn: Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945. Amsterdam 2012, online unter https://doi.org/10.26530/OAPEN_424532.

Bonz, Jochen: Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens. Wiesbaden 2015.

Bott, Sandra/Schaufel, Janick Marina/Zala, Sascha (Hg.): Die internationale Schweiz in der Zeit des Kalten Krieges. Basel 2011.

Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 2012.

Breuer, Franz: Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden 2009.

Browne, Donald R.: International Radio Broadcasting. The Limits of the Limitless Medium. New York 1982.

Chignell, Hugh: Key Concepts in Radio Studies. London 2009.

Chion, Michel: Audio-Vision. Sound on Screen. New York 1994.

Chion, Michel: Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris 1983.

Chion, Michel: The Voice in Cinema. New York 1999.

Classen, Christoph: Jamming the RIAS. Technical Measures Against Western Broadcasting in East Germany (GDR) 1945–1989. In: Alexander Badenoch/Andreas Ficker/Christian Heinrich-Franke (Hg.): Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War. Baden-Baden 2013, S. 321–346.

Clifford, James: Introduction. Partial Truths. In: Ders./George E. Marcus (Hg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography [1986]. Berkeley 2010, S. 1–26.

Codding, George A.: Broadcasting Without Barriers. Paris 1959.

Crapanzano, Vincent: Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology. Chicago 2004.

Csordas, Thomas J.: Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: Ethos 18 (1990), S. 5–47.

Daughtry, J. Martin: Acoustic Palimpsest. In: Deborah A. Kapchan (Hg.): Theorizing sound writing. Middletown (CT) 2017, S. 46–85.

Dell'Antonio, Andrew: Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing. In: Ders. (Hg.): Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing. Berkeley 2004, S. 1–12.

De Quincey, Thomas: Confessions of an English Opium Eater and Other Writings. Hg. von Grevel Lindop. Oxford 1998.

Devlin, Judith (Hg.): War of Words. Culture and the Mass Media in the Making of the Cold War in Europe. Dublin 2010.

Diaconu, Mădălina: Phänomenologie der Sinne. Stuttgart 2013.

Dickreiter, Michael: Handbuch der Tonstudiotechnik. Bd. 1: Raumakustik, Schallquellen, Schallwahrnehmung, Schallwandler, Beschallungstechnik, Aufnahmetechnik, Klanggestaltung. München 1987.

Dickreiter, Michael: Handbuch der Tonstudiotechnik. Bd. 2: Analoge Schallspeicherung, analoge Tonregieanlagen, Hörfunk-Betriebstechnik, digitale Tontechnik, Tonmesstechnik. München 1990.

Diefenbach, Werner W.: Amateurfunk-Handbuch. Lehrbuch für Newcomer, Nachschlagewerk für Oldtimer. München 1976.

Dwyer, Terence: Composing with Tape Recorders. Musique Concrète for Beginners. London 1976.

Engelke, Heike: Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst. Omar Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson. Bielefeld 2017.

Ernst, Wolfgang: Signale aus der Vergangenheit. Eine kleine Geschichtskritik. Paderborn 2013.

Feld, Steven: Acoustemology. In: David Novak (Hg.): Keywords in Sound. Durham 2015, S. 12–21.

Feld, Steven: From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. In: The Soundscape Newsletter 8 (1994), online unter www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html.

Feld, Steven/Brenneis, Donald: Doing Anthropology in Sound. In: American Ethnologist: the Journal of the American Ethnological Society 31 (2004), H. 4

Feuz, Patrick/Tobler, Andreas/Schneider, Urs: Toblerone. Die Geschichte eines Schweizer Welterfolgs. Bremen 2008.

Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Hamburg 2014.

Fludernik, Monika (Hg.): Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg 2015.

Föllmer, Golo: Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentität. In: Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 321–338.

Freud, Sigmund: Schriften zur Behandlungstechnik. Zur Einleitung der Behandlung. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse I, Studienausgabe, Ergänzungsband [11]. Frankfurt a. M. 2000.

Freymond, Jacques: La place de Radio Suisse Internationale dans la politique étrangère de la Suisse. In: Schweizer Radio International (Hg.): 1935–1985. 50 Jahre Schweizer Radio International. Bern 1985, S. 81–85.

Für unsere Landsleute in der Fremde. In: Schweizer Radiozeitung 28 (1956), S. 4 f.

Geschichte und Gegenwart von Schweizer Radio International. In: Schweizer Radio International (Hg.): 1935–1985. 50 Jahre Schweizer Radio International. Bern 1985, S. 35–64.

Gienow-Hecht, Jessica C. E.: Culture and the Cold War in Europe. In: Melvyn P. Leffler/ Arne Odd: The Cambridge History of the Cold War. Cambridge 2010, S. 398–419.

Gienow-Hecht, Jessica C. E.: Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920. Chicago 2009.

Gienow-Hecht, Jessica C. E.: What Are We Searching For? Culture, Diplomacy, Agents and the State. In: Dies./Mark C. Donfried (Hg.): Searching for a Cultural Diplomacy. New York 2010, S. 3–12.

Gienow-Hecht, Jessica C. E./Donfried, Mark C.: The Model of Cultural Diplomacy. Power, Distance, and the Promise of Civil Society. In: Dies. (Hg.): Searching for a Cultural Diplomacy. New York 2010, S. 13–32.

Glaser, April: Your Phone Has an FM Chip. So Why Can't You Listen to the Radio. In: Wired vom 7. August 2016. online unter www.wired.com/2016/07/ phones-fm-chips-radio-smartphone.

Grossmann, Rolf: Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft? In: Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 61–77.

Gutsche, Fanny: Die Radio-Weltschützenfeste der Schweizer im Ausland 1939–1969. Der Schweizerische Kurzwellendienst als Vergemeinschaftungsmedium. In:

Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.): Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik – Programm – Geschichte(n). Zürich 2016, S. 109–128.

Gutsche, Fanny/Oehme-Jüngling, Karoline (Hg.): ›Die Schweiz‹ im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien. Basel 2014.

Hainge, Greg: Noise Matters. Towards an Ontology of Noise. New York 2013.

Hall, Stuart: Die Frage der kulturellen Identität. In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hg. und übers. von Ulrich Mehlem u. a. Berlin 1992.

Hegarty, Paul: Noise/Music. A History. New York 2007.

Helmholtz, Helmut von: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 4. Aufl. Braunschweig 1877.

Hendy, David: Representing the Fragmented Mind. Reinterpreting a Classic Radio Feature as ›Sonic Psychology‹. In: The Radio Journal. International Studies in Broadcast & Audio Media 11 (2013), S. 29–45.

Henderson, Russell: Les ondes courtes à Zermatt. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 33 (1950), Programmes du 20 au 26 août 1950, S. 1324.

Hengartner, Thomas/Leimgruber, Walter/Müske, Johannes: Broadcasting Swissness. Schweizer Radio International und die Sammlung Dür. In: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.): Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik – Programm – Geschichte(n). Zürich 2016, S. 7–14.

Hintereder-Emde, Franz: Stereotypen bei der Kulturvermittlung. Überlegungen zu Heidi und dem Bild der Schweiz in Japan. In: Atsuko Onuki (Hg.): Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München 2006, S. 373–383.

Hostettler, Yvan: Matterhorn. Gipfel der Werbung. Genf 1990.

Howes, David (Hg.): Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader. Oxford 2005.

Holthusen, Hans Egon: Dramaturgie der Verfremdung. In: Aloysius van Kesteren und Herta Schmid: Moderne Dramentheorie. Kronberg 1975, S. 143–166.

Ihde, Don: Listening and Voice: Phenomenologies of Sound [1976]. New York 2007.

Ingold, Tim: Against Soundscape. In: Angus Carlyle (Hg.): Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice, Paris 2007, S. 10–13.

Ingold, Tim: The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill, Reissued with a new pref [2000]. London 2011.

Jäggi, Patricia: ›Off the Beaten Track‹. Schweizer Volksmusik als exotisches Hörerlebnis an Bord der Swissair. In: Marc-Antoine Camp/Sabine Eggmann/Barbara Taufer (Hg.): Reiseziel immaterielles Kulturerbe. Ein interdisziplinärer Dialog. Zürich 2015, S. 47–57.

Jäggi, Patricia: Stimmkonserven, elektronische Klänge und musizierende Maschinen. Zur Inszenierung einer (hyper-)modernen Schweiz an der Expo 1964. In: Fanny Gutsche/Karoline Oehme-Jüngling (Hg.): ›Die Schweiz‹ im Klang. Repräsentation,

Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien. Basel 2014, S. 23–49.

Järmann, Thomas: ›Swissness‹ über Kurzwelle. Musik als identitätspolitisches Element am Beispiel der Tonbandsammlung von Fritz Dür. Diss. Universität Zürich 2016.

Jorio, Marco: Geistige Landesverteidigung. In: Historisches Lexikon der Schweiz Online, online unter www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php.

Kawashima, Takashi: Arupusu to iu na no kami. Haiji-eizōka sakuhin no shūkyōsei ni tsuite [Unser Gott heisst die Alpen. Über die Religiosität in den Heidi-Verfilmungen]. In: Hakusui Aoji (Hg.): Eiga de meguru doitsu. Goethe kara 21 seiki made [Eine Deutschlandreise durch Filme. Von der Goethezeit bis zum 21. Jahrhundert]. Kyoto: Shōrai-sha 2015, S. 117–149.

Kawashima, Takashi: Heidi für Mädchen – Japanische Übersetzungen. In: Heidi in Japan. Heidi Project of Japan. Tokyo 2019a, S. 30 f.

Kawashima, Takashi: Übersetzungsgeschichte von Heidi in Japan – Eine Geschichte für Mädchen? Vortrag gehalten im Rahmen des Internationalen Symposiums »Heidi from Japan: Anime, Narratives, and Swiss Receptions«, 29.–31. August 2019, Landesmuseum Zürich 2019b.

Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986.

Klawitter, Gerd: Theorie und Praxis der Kurzwellenausbreitung. Leicht verständlich dank moderner Software. Meckenheim 2008.

Kleinsteuber, Hans J.: Radio. Eine Einführung. Wiesbaden 2012.

Krupat, Arnold: Ethnocriticism. Ethnography, History, Literature. Berkeley 1992.

Kurzwellen-Sendeamateure in der Welt. Neue Zürcher Zeitung vom 21. Januar 1966.

Labelle, Brandon: Background Noise. Perspectives on Sound Art. New York 2006.

Langenbacher, Heinz: Radio und Diplomat. Informationsabhängige unter sich. In: Schweizer Radio International (Hg.): 1935–1985. 50 Jahre Schweizer Radio International. Bern 1985, S. 103–107.

Latour, Bruno: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford 2005.

Lazarsfeld, Paul F./Kendall, Patricia L.: Radio Listening in America. The People Look at Radio – Again. Report on a Survey. New York 1948.

Lehmann, Bernard/Steiger, Urs/Weber, Michael: Landschaften und Lebensräume der Alpen. Zwischen Wertschöpfung und Wertschätzung. Reflexionen zum nationalen Forschungsprogramm 48. Zürich 2007, online unter www.snf.ch/SiteCollectionDocuments/nfp/nfp48/NFP48_Schlussprodukt_D.pdf.

Leimgruber, Walter: Heidi. Wesen und Wandel eines medialen Erfolges. In: Jürg Halter (Hg.): Heidi. Karrieren einer Figur. Zürich 2001, S. 167–185.

Link, Stan: The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art: Listening to Noise. In: Computer Music Journal 25 (2001), S. 34–47.

MacDougall, David/Taylor, Lucien: Transcultural Cinema. Princeton 1998.

Mathieu, Jon (Hg.): Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance. Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance. Bern 2005.

Mäusli, Theo: Jazz und geistige Landesverteidigung. Zürich 1995.

McCalman, Iain/Pickering, Paul A.: From Realism to the Affective Turn. An Agenda. In: Dies.: Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn. Basingstoke 2010, S. 1–17.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York 1964.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Nachdruck der Ausgabe: München 1966. Westberlin 1974 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen 7).

Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception. Übers. von Colin Smith. New York 1962.

Meyrowitz, Joshua: No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior. New York 1985.

Morat, Daniel: Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft. In: kunsttexte.de. Auditive Perspektiven 4 (2010), online unter https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7498/morat.pdf?sequence=1.

Muncey, Tessa: Creating Autoethnographies. London 2010.

Nancy, Jean-Luc: Zum Gehör. Zürich 2010.

Nelson, Michael: War of the Black Heavens: the Battles of Western Broadcasting in the Cold War. Syracuse 1997.

Nishiguchi, Hiroko: Differenzen zwischen der literarischen Vorlage von Johanna Spyri und dem Anime Heidi. Ungedr. Vortrag gehalten im Rahmen des Internationalen Symposiums »Heidi from Japan: Anime, Narratives, and Swiss Receptions«. 29–31. August 2019 im Landesmuseum Zürich.

Obertreis, Julia (Hg.): Oral History. Stuttgart 2012.

Oehme-Jüngling, Karoline: ›Swissness‹ für die arabische Welt. Auftrag, Programm und Rezeption des Arabischen Dienstes beim Schweizer Kurzwellendienst. In: Forschungsgruppe Broadcasting Swissness (Hg.): Die Schweiz auf Kurzwelle. Musik – Programm – Geschichte(n). Zürich 2016, S. 85–107.

Oliveros, Pauline: Deep Listening: a Composer's Sound Practice. New York u. a. 2005.

Padel, Gerd H.: 50 Jahre Schweizer Radio International. In: Schweizer Radio International (Hg.): 1935–1985: 50 Jahre Schweizer Radio International. Bern 1985, S. 23–28.

Papenburg, Jens Gerrit: Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik. Dissertation Humboldt Universität. Berlin 2011.

Parikka, Jussi: What is Media Archaeology? Cambridge 2012.

Pink, Sarah: Doing Sensory Ethnography. Los Angeles 2009.

Prieberg, Fred K.: Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Berlin 1960.
Regazzoni, Sandro: Das Matterhorn als Werbesymbol bei ausgewählten Unternehmen. Wil 2008.
Reyes, Ian: Mediating a Soundwalk: An Exercise in Claireaudience. In: International Journal of Listening 26 (2012), H. 2, S. 98–101.
Rutschmann, Verena: ›Gott sitzt im Regimente Und führet alles wohl.‹ Zu den Kinderbüchern von Johanna Spyri. In: Jürg Halter (Hg.): Heidi. Karrieren einer Figur. Zürich 2001, S. 207–219.
Sanio, Sabine: Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft. In: kunsttexte.de. Auditive Perspektiven 4 (2010), S. 1–14, online unter https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7500.
Seaman, Anna: Heidi in Arabic is a Bestseller. In: The National. UAE vom 7. März 2010, online unter www.thenational.ae/news/uae-news/heidi-in-arabic-is-a-bestseller.
Schafer, Raymond M.: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Neu übersetzte, durchgesehene und ergänzte deutsche Ausgabe. Mainz 2010.
Schafer, Raymond M.: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World [1977]. Rochester 1994.
Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster 2002.
Schmidt, Aurel: Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte. Frauenfeld 2011.
Schnetzer, Dominik: Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz. Zürich 2009.
Schubiger, Cl.: Le micro de Radio Lausanne à l'assault du Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 31 (1950), Programmes du 6 au 12 août 1950, S. 1247.
Schubiger, Cl.: Les 5 et 6 août le micro a livré un assaut victorieux au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 32 (1950), Programmes du 13 au 19 août 1950, S. 1286-1288, hier S. 1287
Schubiger, Cl.: Paul Vallotton nous parle des reportages au Cervin. In: Radio Actualités. Hebdomadaire illustré 33 (1950), Programmes du 20 au 26 août 1950, S. 1316.
Schueler, Judith: Materialising Identity. The Co-Construction of the Gotthard Railway and Swiss National Identity. Amsterdam 2008.
Schürmann, Leo: Schweizer Radio International. Vermittler zwischen uns Schweizern und der Welt. In: Schweizer Radio International (Hg.): 1935–1985. 50 Jahre Schweizer Radio International. Bern 1985, S. 16 f.
Shannon, Claude E./Weaver, Warren: The Mathematical Theory of Communication. Urbana 1964.
Sieveking, Lance: The Stuff of Radio. London 1934.

Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969, S. 3–35.

Smith, Mark M.: Listening to Nineteenth-Century America. Chapel Hill 2001.

Spangenberg, Peter M.: »Weltempfang« im Mediendispositiv der 60er Jahre. In: Irmela Schneider u. a. (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 2: Medienkultur der 60er Jahre. Wiesbaden 2002, S. 149–158.

Spoerri, Bruno: Unsung Heroes. Tonjäger, Techniker, Gerätehersteller und Konstrukteure. In: Ders. (Hg.): Musik aus dem Nichts: Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz. Zürich 2010, S. 81–90.

Spohrer, Jennifer: Radio Luxembourg and Cold War Changes in European Attitudes Towards International Broadcasting. In: Judith Devlin (Hg.): War of Words. Culture and the Mass Media in the Making of the Cold War in Europe. Dublin 2010, S. 93–97.

Spyri, Johanna: Hadia. Arabische Nacherzählung von Albir Mutlak. Beirut 1980.

Stamm, Peter: Heidi, nach einer Erzählung von Johanna Spyri. Übersetzt von Khalil Ash-Sheikh. Illustrationen von Hannes Binder. Zürich 2009.

Sterne, Jonathan: The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham 2003.

Stoichita, Victor A./Brabec de Mori, Bernd: Postures of Listening. An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective. In: Terrain Online. Anthropologie & sciences humaines 68 (2017), online unter https://journals.openedition.org/terrain/16418.

Stoller, Paul: The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology [1989]. Philadelphia 1992.

Subotnik, Rose Rosengard: Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society. Minneapolis 1996.

Szendy, Peter: Listen: A History of Our Ears. New York 2008.

Takahata, Isao: TV-Serie »Heidi, das Mädchen aus den Alpen« – Hintergrund und Produktion. In: Heidi in Japan. Heidi Project of Japan. Tokyo 2019, S. 13–15.

Thibaud, Jean-Paul: La méthode des parcours commentés. In: Michèle Grosjean/Ders. (Hg.): L'espace urbain en méthodes, Marseille 2001, S. 79–99.

Tomkowiak, Ingrid: Die »Heidi«-Filme der fünfziger Jahre: zur Rezeption in der schweizerischen und bundesdeutschen Presse. In: Jürg Halter (Hg.): Heidi. Karrieren einer Figur. Zürich 2001, S. 263–276.

Tomkowiak, Ingrid: Die Schweizer »Heidi«-Filme der 50er Jahre. In: Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien (Hg.): Johanna Spyri und ihr Werk – Lesarten: Mit einem Anhang »Briefe von Johanna Spyri an Verwandte und Bekannte«. Zürich 2004, S. 205–222.

Truax, Barry: Introduction to the First Edition. In: Ders. (Hg.): Handbook for Acoustic Ecology. Burnaby 1977, online unter www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/Intro1.html.

Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013.

Volmar, Axel/Schröter, Jens: Einleitung. Auditive Medienkulturen. In: Dies. (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 9–34.

Wagstaff, Gregg: Towards a Social Ecological Soundscape. In: Helmi Järviluoma/Ders. (Hg.): Soundscape Studies and Methods. Turku 2002, S. 115–132.

Walser, Robert: Das Gesamtwerk. Bd. IX. Genf/Hamburg 1968.

Walter, François: Die Alpen und die schweizerische Identität. Abschnitt in: Jean-François Bergier: Alpen. Historisches Lexikon der Schweiz Online, online unter www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8569.php.

Wasburn, Philo Charles: Broadcasting Propaganda. International Radio Broadcasting and the Construction of Political Reality. Westport 1992.

Westerkamp, Hildegard: What's in a Soundwalk? (Sonic Acts XIII, 2010), online unter https://vimeo.com/12479152.

7.5.2 Archivquellen

Schriftdokumente

Bericht über den KWD 1969, S. 8 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A311-003).

Brief des Präsidenten der Generaldirektion der PTT an den Generaldirektor des KWDs vom 29. September 1964 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 311-003).

Briefe und Unterlagen vom 6. und 9. April 1964 vom Generaldirektor des KWDs an den Präsidenten der Generaldirektion der PTT. In einem späteren Brief vom 3. September 1964 vom Generaldirektor des KWDs an den Präsidenten der Generaldirektion der PTT wird von einem etwas südlicheren Standort in Tanganyika gesprochen (Zentralarchiv SRG SSR, Signatur: A 311-003).

Das englische Programm des Schweizerischen Kurzwellendienstes erobert den 2. Platz in der ›Popularity Vote‹ 1956 des International Shortwave Club, mit Sitz in London, 15. Februar 1956 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.2-003).

Documentation sur les réactions d'auditeurs quant aux émissions du SERVICE SUISSE DES ONDES COURTES (24. Februar 1959) (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 233.2-003).

Henderson, Russell: Broadcasting from the Summit of the Matterhorn. In: The ABC Weekly vom 9. September 1950, S. 4 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.4-005 Presseausschnitte 1950).

Höreranalysen 1950–1959 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A233.2-003).

Notizen zur Sektion Radio der Radio- und Fernsehdienste, Generaldirektion PTT Bern, vom 21. Januar 1965 (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A121-006).

Studie des Kurzwellendienstes (17. Mai 1965), S. 10 f. (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A 233.2-004).

Switzerland Calling. Programmheft des Kurzwellendienstes der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft, Bern (Zentralarchiv SRG SSR, Sign.: A33-003.1 bis A33-005.6).

Klangdokumente

Anon.: Ausstellung »Schweizerkunst« in Bern. Ansprache Philipp Etter. Bern 1944 (Memobase ID: SwissinfoSRI_CD_HIS_013_Track04; online unter www.memobase.ch).

Anon.: Bruitage. Gletscherlandung mit Pilatus Porter. Bern 1968 (Memobase-ID: SwissinfoSRI_CD_ALT_B615_Track01; online unter www.memobase.ch).

Adank, This: Matterhornbesteigung von Walliser Bergführern mit einem Team des Radiostudios Lausanne. Sendung vom Gipfel. KWD 1950 (Memobase-ID: SRI_CD_HIS_001_Track09; online unter www.memobase.ch).

Arengo-Jones, Peter: The Mountains of Switzerland, KWD 1959 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_C087_Track01; online unter www.memobase.ch).

Dickson, Chris: *Don't just Stay Here – Do Something: Winter and Spring Sports*. Bern 1975 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_B1016_Track02; online unter www.memobase.ch).

Hamand, Jeremy: Bruitage. Corpus Christi Procession in the Lötschental. Bern o. J. (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_C632_Track02; online unter www.memobase.ch).

Lauper, Claude: Bruitages train et gare. Ambiance de gare (Berne) avec départ d'un train et coup de sifflet; Bruitages train et gare. Ambiance de gare (Berne) avec arrivée de train et annonce par haut-parleur; Bruitages train et gare. Ambiance de gare; Bruitages train et gare. Départ train avec annonce par haut-parleur; Bruitages train et gare. Ambiance gare de Berne; Bruitages train et gare. Compartiment 1.classe (fenêtre légèrement ouverte, micro dans filet à bagages); Bruitages train et gare. Ambiance entre 2 compartiments; Bruitages train et gare. Passage du bar ambulant dans le compartiment; Bruitages train et gare. Ambiance entre deux wagons; Bruitages train et gare. Ambiance entre deux wagons (fenêtre légèrement ouverte); Bruitages train et gare. Ambiance wagon postal; Bruitages train et gare. Passage entre deux wagons puis entrée en 1.classe. Bern 1974 (Archivnummer: DAT14380; online unter www.fonoteca.ch).

Lausanner Tonjäger und Radioamateure: Souvenirs sonores de l'Expo. Lausanne 1964 (Archivnummer: LP7576; online unter www.fonoteca.ch).

McMahon, Mike: They went abroad: Ella Maillart. Part 1. Bern 1966 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_B1398_Track01; online unter www.memobase.ch).

McMahon, Mike: They went abroad: Ella Maillart. Part 2. Bern 1966 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_CD_ALT_B1398_Track02; online unter www.memobase.ch).

Rifai, Abderrahim: Heidi. Bern 1968 (Memobase-IDs: Swissinfo-SRI_MG_ARA_196801_Track01 bis Swissinfo-SRI_MG_ARA_196824_Track01; online unter www.memobase.ch).

Rifai, Abderrahim: Le système politique suisse. Bern 1971 (Memobase-ID: Swissinfo-SRI_MG_ARA_197104_Track01; online unter www.memobase.ch).

S.R.R. RADIO LAUSANNE: Radio Lausanne au Cervin. Reportage de P. Vallotton, J. Lamb, R. Henderson; Présentation: Cabane du Hörnli, 19h25; Cabane du Hörnli: Veillée, 22h35; Arêtes, 7h20; Ancienne cabane Whymper, 8h40; Cabane Solvay, 9h55; A l'Epaule, 11h; Les cordes, 12h; Au sommet, 13h; Retour de la caravane à la cabane du Hörnli, 20h55; (Archivnummer: HR4781; online unter www.fonoteca.ch).

7.5.3 Interview

Berner Dür, Christina, Biberstein 10. Mai 2013

Huber, Zeinab und Cherif, Mohammed, Bern 17. September 2014

Strickler, Christian, Bern 21. Mai 2013

Strickler, Christian, Bern 23. August 2013

Strickler, Christian, Bern 17. September 2014

7.5.4 Verzeichnis der Websites

Akustische und audiovisuelle Onlinequellen

The Conet Project – Recordings of Shortwave Numbers Stations [ird059], online unter https://archive.org/details/ird059.

Cresta Run Ride from Top, online unter www.youtube.com/watch?v=xD1FZ_jTz04.

Heidi – Japanese Opening, online unter www.youtube.com/watch?v=5hKi1VlE94A..

Kümmerly & Frey: Radio, Jäggi & Wüthrich, Bern, Das Tor zur Welt (1942) [Plakat] (Nationalbibliothek Bern, online unter https://ccsa.admin.ch/posters/SNL_PUBL_2266.jpg)

Patricia on Soundwave: Aufnahmen des Demonstrationsexperiments, online unter https://soundcloud.com/user-976228230 (mit Demotracks).

The Shortwave Radio Audio Archive: Radio Switzerland: circa 1968, online unter http://shortwavearchive.com/archive/eizyyplrbeoq31n7eoyfkvb9cvvtf3.

Skijöring, online unter https://www.youtube.com/watch?v=ugtWUJsD_XM.

Snowboarder in Lawine, online unter https://www.youtube.com/watch?v=lBqX2wrOuoI.

Weitere Online-Quellen

Amateur-Radio-Station: My QSL Collection. HB – Switzerland, online unter www.dl7sp.de/myqsls/qslselct.php?lg=en&kland=hb&cland=Switzerland&stuk=30.

BASF: Das Magnettonverfahren im Einzelnen (ca. 1964), online unter www.magnetbandmuseum.info/das-magnettonverfahren.html.

BBC World Service Language Timeline, online unter www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070208_html_multilingual_audio.shtml.

Boyke, Guido: Gefühlsliste, online https://improwiki.com/de/ideen-fuer-vorgaben/gefuehlsliste.
The Classic Short Wave Broadcast QSL Home Page: SWITZERLAND. QSL cards from the Swiss Shortwave Service on 4 February 1955 on 6.055 MHz and on 3 May 1955 on 9.535 MHz, online unter www.k6eid.com/Swiss.htm.
Grundig Satellit 2000 Anleitung, online unter http://www.hifi-archiv.info/Grundig/Satellit2000.
Janke, Sebastian: Schematic of Wave Propagation by Ground and Sky Wave (with German Labelling), online unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ionospheric_reflection_german.png.
merzbow. Japan, online unter https://soundcloud.com/merzbow.
Mühlacker Verlagsgesellschaft: Gefühle mit Adjektiven beschreiben – Wortliste, online unter http://medienwerkstatt-online.de/lws_wissen/vorlagen/showcard.php?id=19088&edit=0.
QSL Collection 1964–1965 of Doug Garlinger Age 13, online unter www.garlinger.com/QSL/qsl.html.
Shannon-Weaver-Model, online unter www.science-practice.com/assets/seti_shannon-weaver-model.png.
Stiftung Le Roselet, online unter www.philippos.ch/heime/le-roselet/le-roselet.html.
Telefunken/AEG – Telefunken AG, Ulm. E 863, online unter www.shortwaveradio.ch/lib/exe/fetch.php?media=images:telefunken-e863.jpg.
Wikipedia: Raumwelle, online unter https://de.wikipedia.org/wiki/Raumwelle.
Wikipedia: Reception Report, online unter https://en.wikipedia.org/wiki/Reception_report.

7.6 Darstellungsverzeichnisse

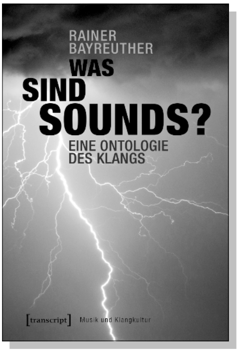
7.6.1 Tabellenverzeichnis

7.6.2 Abbildungsverzeichnis

Danksagung

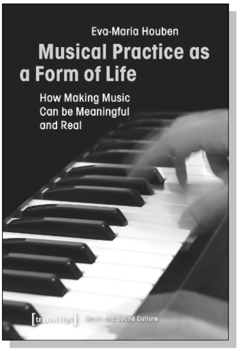
Ich danke herzlich meinen Dissertationsbetreuenden Walter Leimgruber und Ute Holl von der Universität Basel, sowie meinen Projektmitarbeitenden Marc-Antoine Camp, Dani Häusler und Johannes Rühl von der Hochschule Luzern, Karoline Oehme-Jüngling und Fanny Gutsche-Jones, eh. Universität Basel sowie Thomas Hengartner, Johannes Müske, Thomas Järmann und Loretta Sutter, eh. Universität Zürich. Ein grosser Dank geht auch an Wolfgang Ernst, HU Berlin, und seine Mitarbeitenden für den Forschungsaufenthalt. Ebenfalls möchte ich allen danken, die den Zugang und die Nutzung des Archivmaterials ermöglicht haben: Ruedi Müller von Memoriav, Pio Pellizzari von der Schweizerischen Nationalphonothek, Caroline Honegger und Pascale Schuoler von SWI swissinfo.ch, sowie Stephan Becker, Irene Benz, Rolf Fabris, Martin Hotan, Jürg Nydegger, Heinz Looser von SRF. Herzlich danken möchte ich auch allen Interviewpartner/-innen, darunter besonders Mohammed Cherif, Zeinab Huber, und Christian Strickler, alle ehemalige Mitarbeitende beim KWD/SRI (heute swissinfo.ch). Ebenfalls danken möchte ich Khulud Tamer, Arabisch-Übersetzerin, und allen Personen, die in den Hörexperimenten teilgenommen haben. Herzlich danke ich meiner Familie, Freund/-innen und Bekannten für ihre hilfreichen Hinweise und zahlreichen weiteren Unterstützungen, so ganz besonders Karin Weissenbrunner, Uta Karrer, Christina Besmer, Christoph Brünggel, Brigitte Bachmann-Geiser, Benjamin Heidersberger, Carlo Brünggel, Anamaria Novak, Corinne Akermann und Barbara Alhuter. Danken möchte ich dem transcript Verlag für die Zusammenarbeit und der Grafikerin Julie Joliat. Ein grosser Dank geht auch an den Schweizerischen Nationalfonds für die Förderung des Forschungsprojekts, eines Aufenthalts in Berlin und der vorliegenden Publikation.

Musikwissenschaft



Rainer Bayreuther
Was sind Sounds?
Eine Ontologie des Klangs

2019, 250 S., kart., 5 SW-Abbildungen
27,99 € (DE), 978-3-8376-4707-5
E-Book: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4707-9



Eva-Maria Houben
Musical Practice as a Form of Life
How Making Music Can be Meaningful and Real

2019, 240 p., pb., ill.
44,99 € (DE), 978-3-8376-4573-6
E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4573-0

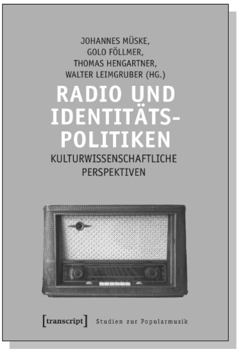


Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise, Dierk Zaiser (Hg.)
Rhythmik – Musik und Bewegung
Transdisziplinäre Perspektiven

2019, 446 S., kart., 13 Farbabbildungen, 37 SW-Abbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4371-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4371-2

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Musikwissenschaft



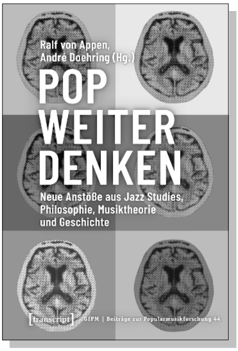
Johannes Müske, Golo Föllmer, Thomas Hengartner (verst.), Walter Leimgruber (Hg.)
Radio und Identitätspolitiken
Kulturwissenschaftliche Perspektiven

2019, 290 S., kart., 22 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4057-1
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4057-5



Anna Langenbruch (Hg.)
Klang als Geschichtsmedium
Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung

2019, 282 S., kart., 19 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4498-2
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4498-6



Ralf von Appen, André Doehring (Hg.)
Pop weiter denken
Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte

2018, 268 S., kart., 6 Farbabbildungen
22,99 € (DE), 978-3-8376-4664-1
E-Book: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4664-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de